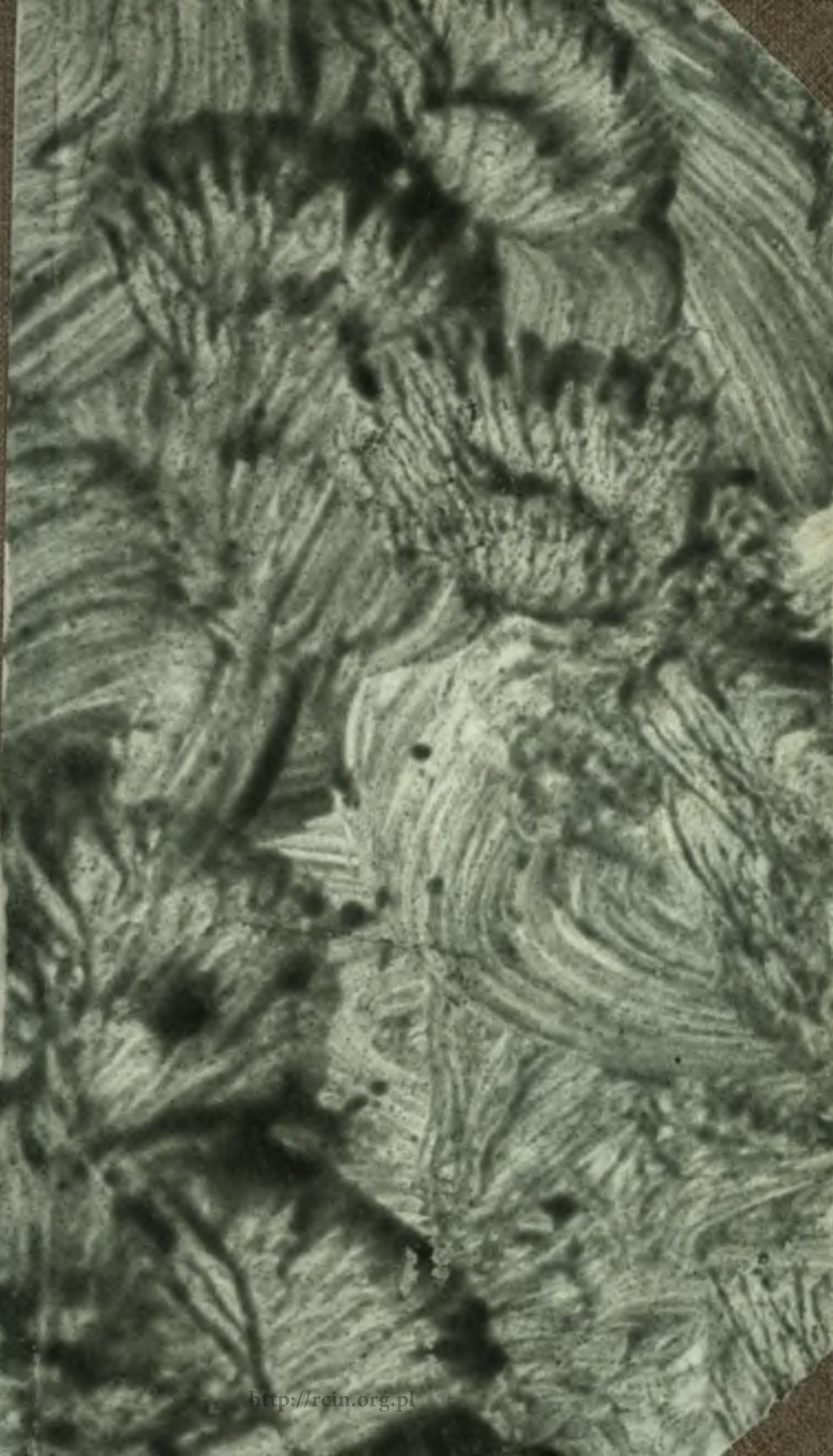


NR. 1 ROK I


FANTAZY
Dwutygodnik ilustrowany
TEATR LITERATURA MUZYKA
SZTUKI PLASTYCZNE TANIEC KINO

№ 1 WARSZAWA, 15 KWIETNIA 1925 R. Rok I

# FANTAZY

ILUSTROWANE CZASOPISMO ARTYSTYCZNO - LITERACKIE

WYCHODZI DWA RAZY NA MIESIĄC

## OD REDAKCJI

*Bez szumnych zapowiedzi, bez napuszonych prospektów, które zawierają zwykle alfabetyczny spis wszystkich najwybitniejszych piór w Polsce i zagranicą, a które zwykle potem jakoś pisać nie chcą, bez sprecyzowanego programu rzucamy w świat ten pierwszy numer „Fantazego".*

*Dlaczego „Fantazy"? Dlaczego ten najdziwaczniejszy ze wszystkich bohaterów Słowackiego? Jedni może dopatrywać się będą w tym tytule snobizmu, inni fantastyczności. Od pierwszego zarzutu mamy nadzieję, że już pierwszy numer nas uwolni. Co zaś do fantastyczności, to owszem — chcemy być fantastyczni, jak fantastyczne jest życie. Będziemy je pilnie śledzić i będziemy się niem rozkosznie bawić. Celem naszym jest dać głos tym, którzy mają coś do powiedzenia o zagadnieniach myślący ogół interesujących. Naturalnie chodzi tu o zagadnienia doytczące wszelkich form i przejawów sztuki — politykę zostawiamy politykom, którymi być nie chcemy. Nie wpisujmy się do żadnej szkółki i do żadnego arcybractwa. Chcemy być gościnni dla wszystkich, o ile oczywiście okażą się dobrze wychowani. Gburom „Fantazy" na swych kartach miejsca nie udzieli. Nie jest to oczywiście program. Lecz brak sprecyzowanego programu nie oznacza wcale braku własnej fizjognomji.*

*Zresztą niech sam Fantazy broni swego stanowiska i prawa do istnienia.*

*REDAKCJA.*

# Architektonika dramatów Micińskiego

Główną przyczyną dotychczasowego zapoznania Tadeusza Micińskiego było to, że rozporządzał on tak swoistą i odrębną techniką i formą artystyczną, iż czytelnikowi jego dzieł, mierzącego zawsze doskonałość nowości doskonałością miar tradycyjnych, brakowało jakiegokolwiek tertium comparationis, wskutek czego stawał on wobec niespotykanego dotychczas kształtu artystycznego bezradny i bezsilny. Dzięki temu narodził się frazes o „chaotyczności" Micińskiego, stosowany nietylko tam, gdzie o tem rzeczywiście mogłaby być mowa, ale nawet do dzieł posiadających żelazną wprost spoistość artystyczną, jaką odznacza się np. „Kniaź Patiomkin". Ta niezdolność do orjentacji w środkach artystycznych Micińskiego zaważyła szczególnie na losie jego dramatów, lekceważonych, pomijanych, przemilczanych, stosowano bowiem do nich zasady kompozycyjne, których stosować było niepodobna dla tej prostej przyczyny, iż innym, swoistym a raczej swoiście pojętym zasadom hołdował Miciński, tworząc architekturę swych dramatów. Ponieważ dramatyczna konstrukcja Micińskiego nie odpowiadała temu, co się powszechnie przez „budowę" dramatu rozumie, przeto załatwiono się z nią jednem słowem: chaotyczna. Lecz ten pozorny chaos bynajmniej nie był bez metody i w swojem łonie krył (dla nieświadomych) jedną z najoryginalniejszych technik dramatycznych, jakie posiada nietylko piśmiennictwo polskie, ale i wszechświatowe.

Wszystkim czytelnikom dramatów Micińskiego, — bo widzów ich dotychczas nie było — przysłaniała wzrok zasada „akcji" w budowie dramatu, ta zasada, która „intrygę dramatyczną", nawiązana w akcie p i e r w s z y m doprowadza do szczęśliwego lub mniej szczęśliwego rozwiązania w akcie trzecim czy piątym. Nie dostrzegano, iż t. zw. akcja jest jednak czemś zewnętrznem, że jest tylko środkiem pomocniczym, gdyż, jak słusznie zauważył już Nietzsche, nie chodzi o to, by się coś na scenie odbywało, a wystarczy, by się coś działo. Akcja czy fabuła jest więc tylko rusztowaniem, mającem wtórne znaczenie wobec najpierwszej zasady dramatopisarstwa, jaką jest dramatyczna *architektura momentów psychicznych*, która do swych celów może używać t. zw. akcji lub nie. Literatura dramatyczna wszystkich cza-

sów, od Ajchylosa począwszy, dostarcza wielkich i potężnych dowodów, iż tak jest istotnie. Dlatego z najgłębszą „akcją“ spotykamy się w „Agamennonie“ Ajschylosa w scenie z Kasandrą, wtenczas właśnie, gdy się na scenie nic nie odbywa, a ktoby w monologach Hamleta widział momenty „zawieszenia“ akcji, a nie najwyższy jej wyraz i najstraszliwszą pełnię, ten nie zdaje sobie sprawy z istotnej, rzeczywistej akcji H a m l e t a. Rzecz zrozumiała, że o logice architektury momentów psychicznych rozstrzyga odrębność formy dramatycznej i jej organiczna łączność z teatrem; dlatego właśnie dramat jest dramatem, a nie np. powieścią. Ale nie znaczy to, że istnieje w dramacie tylko jeden sposób architektoniczny, gdyż każdemu dramatopisarzowi przysługuje prawo decyzji o tem, jak ta architektura w jego ujęciu wyglądać będzie.



Z pomocniczego znaczenia akcji, z doniosłości zasady architektury momentów psychicznych i z uprawnienia poety do tworzenia konstrukcji dramatycznej w myśl nakazu swej wyobraźni—zdawał sobie sprawę Miciński. Dlatego elementem i podstawą jego dramatu jest moment czy kompleks psychiczny, wyrażony czy to zapomocą djalogu, czy też pewnego gestu, posiadający swą odrębność, czyli, mówiąc z gruba, krótka scena wyrażająca pewien stan osób w dramacie działających. Elementy te grupuje on w ten sposób, że scena następna niekoniecznie musi być dalszym ciągiem „akcji“ zawartej w scenie poprzedniej. M i c i ń s k i e m u chodzi o nawiązanie głębszej łączności pomiędzy sceną a sceną, niż łączność akcji; chodzi mu o to, by scena następna była wewnętrznem, nie fabularnem, uzupełnieniem i wewnętrznym dalszym ciągiem scen poprzednich. Poszczególną więc scenę traktuje Miciński jak bryłę, a zapomocą rozmieszczenia tych brył, pozornie od siebie niezależnych, w istocie jednak głęboko i organicznie ze sobą

związanych, uzyskuje on swe cele dramatyczne. Dlatego u Micińskiego możliwe są połączenia najzupełniej na pozór paradoksalne: dalszym ciągiem sceny jakby nawskroś realistycznej może być scena najzupełniej wizyjna i, zdawałoby się, nie mająca żadnej łączności z poprzednią, gdyż Miciński nie uznaje nakazu „rozwoju akcji", lecz tylko i wyłącznie nakaz sumowania momentów psychicznych, zdążających, by użyć wyrażenia St. Ig. Witkiewicza, w pewnem napięciu kierunkowem. Uciekając się do innego porównania, rzecby można, że Miciński traktuje tak poszczególne elementy swego dramatu, jak malarz nowoczesny traktuje płaszczyznę barwną w swych obrazach. Chodzi mu przedewszystkiem o logikę elementów dramatycznych, o ich konstrukcję i o wewnętrzne zazębienie jednej sceny pierwiastkowej o drugą. W ten sposób, budując jedną scenę dramatyczną na drugiej, czy obok niej, nie oglądając się na akcję i dążąc do coraz to silniejszego nabrzmiewania wewnętrznego, buduje on akt swego dramatu. Bezkształtność, o której tyle mówiono ex re dramatów Micińskiego, jest w istocie swej tylko odrębną formą kształtowania dramatycznego. Uważny czytelnik dostrzeże bez trudu, iż ów pseudochaos scenek jest tylko swoistą architekturą, przez którą dąży poeta do stworzenia pewnego kompleksu uczuciowego, zwącego się aktem.

Ta sama zasada obowiązuje u Micińskiego w konstrukcji całego dramatu. Rolę, którą w budowie poszczególnego aktu odgrywa scena pierwiastkowa, w konstrukcji całego dzieła odgrywa akt. I tu miarodajną jest tylko zasada wewnętrznej, a nie zewnętrznej łączności. Dlatego po akcie II-gim w „Kniaziu Patiomkinie" daje Miciński piekielną wizję Odessy, pozornie nie związaną niczem z poprzednim i następnym aktem. Lecz wizja ta potrzebna jest właśnie jako człon w rozwoju wewnętrznej akcji tego dramatu; tu spotykamy się z ową wrogą mocą Mroku, przeciwko której wyruszył ten „myślowy pancernik". Podobną rolę gra w „Bazylissie Teofanu" akt z misterjum, a niewydany dramat Micińskiego, „Termopile polskie", teatralnie nawet oparty jest na tej technice, gdyż dramat odbywa się na dwu czy trzech kondygnacjach, co w wyższym jeszcze stopniu umożliwia sumowanie się scen. I tak właśnie możnaby określić zasadę techniki dramatycznej Micińskiego: polega ona na sumowaniu elementów, a nie na dedukowaniu jednej sceny

z drugiej, jak to się zazwyczaj w dramatach dzieje

Trudno w tym krótkim szkicu uwydatnić wszystkie subtelności Micińskiego, jako dramatopisarza. Lecz wobec powszechnego mniemania, iż dramaty Micińskiego to tylko chaos, powstały z rozpętanej wyobraźni poety, stwierdzić należy, iż w „chaosie" owym kryje się jedna z najoryginalniejszych koncepcji dramatycznych. Nie ulega wątpliwości, iż koncepcja ta nie powstała bez udziału i wpływu romantyków i Wyspiańskiego, lecz czyni to ją tylko tem cenniejszą, gdyż świadczy, iż odbywa się w Polsce stałe narastanie prawdziwie polskiego, z ducha i z treści, dramatu. I przyszłość wykaże, jak wielką rolę w tej pracy pokoleń odegrał zapomniany genjusz Tadeusza Micińskiego.

*Wilam Horzyca.*

# Jedenasta Muza

Że świat bogów olimpijskich nie wymarł najlepszym jest dowodem jego płodność. Płodzić mogą tylko żywi i nikt nigdy jeszcze nie słyszał, żeby nieboszczyk urodził dziecię. Nie znam tak dokładnie mitologji, żebym mógł określić w jaki sposób na świat ziemski przychodzą Muzy. Czy głowa Zeusa czy lędźwie Apollina (oj ci artyści!) grają tu główną rolę jest dla mnie tajemnicą—w każdym razie jednak faktem jest, że nowe Muzy na świat przychodzą. Parę dziesiątków lat temu przyszło na świat dziecię, które brzydko z grecka nazwano kinematografem. Dziecię to wyrosło i otrzymało nazwę muzy dziesiątej. Ba, posiada już nawet imię, niekoniecznie piękne, Filmia. Dorosła ta już dziś panienka, która rozkosze wizualne transportuje na naszą ziemię, zerwała wszystkie swe lesbijskie flirty z siostrzyczkami od tańca, teatru, muzyki i malarstwa i objęła referat samodzielny zostając tajną, rzeczywistą Muzą.

Lecz nie próżnują bogowie olimpijscy. Czcigodny Hefaistos (recte Wulkan), który patronuje technice wymyślił radjotelegraf. Ten znakomity wynalazek, który znów o wiele wielokrotności zbliża ku sobie odległe kraje, dostał wkrótce braciszka zwanego radjotelefonem. Wszystko to bardzo pięknie ale co to ma wspólnego z Muzami?. Bardzo wiele. Dwuch tych dziarskich, acz niezupełnie jeszcze sformowanych efebów — ma siostrzyczkę. Ta siostrzyczka cho-

dzi wprawdzie jeszcze do freblówki, ale z czasem napewno będzie nową muzą. Zajmuje się ona radjodramatem. Tak jak kino wzięło w posiadanie nasze oczy i, przez wielu lekceważony, mózg — tak samo radjodramat chce panować nad naszymi uszami, również z dodatkiem mózgu.

Spoważniejemy. Nowa, młoda muza nie ma jeszcze imienia — ale już zgłosiła swoje przyjście na świat. Tymczasem jest zupełnie niedołężna — nie wie nawet dobrze jak się do rzeczy zabrać. Kto wie jednak jak prędki będzie czas kiedy się zacznie (i słusznie) upominać o „dorosłą" (nie można dziś mówić długą) suknię i własny trójnóg około Kastalskiego źródła.

Radjodramat będzie się objawiał tylko naszym uszom. Precz z dekoracjami, precz z kostjumami, precz z gestem. Tylko czyste słowo. Nie będzie to jednak odrazu raj dla poetów. Tak samo jak kinematograf — będzie z początku tylko sztuczką, bliższą cyrkowych produkcji niż wielkiej sceny. Wszyscy pamiętamy te obrazy kinematograficzne, których całym dowcipem, ba całą treścią było to, że ktoś naprzykład nagle wyrastał ponad pięciopiętrową kamienicę albo przed wskoczeniem do wody zrzucał z siebie 175 marynarek. Teraz kinematograf już zrzucił z siebie te wszystkie marynarki i nagi i piękny zaczyna nam objaśniać wizualnie to, co dotychczas mieliśmy poznać tylko w amalgamacie słowa i wizji. Lecz iluż lat trzeba było żeby kinematograf stał się sztuką!.

Podobnie będzie z radjodramatem. Z początku (znów powrócić tu muszę do kina) będzie nadmiar objaśnień słowa, tak jak w kinie był nadmiar napisów. Treść będzie licha, jak w dawnem kinie. Literatura która jest syntezą i podstawą wszystkich sztuk powoli, bardzo powoli uszlachetnia swoje siostry. Z początku będzie dużo krzyków, pisków, skowytań, kwików, gry, śpiewu i tym podobnych rzeczy. Ponieważ Muza Radjodramatu uszczęśliwiona z ukończenia freblówki będzie się starała *akustycznie* (co zresztą jest jej zadaniem) przedstawić nam wszystko, czego się we freblówce nauczyła. Niedoświadczone to dziecię dojdzie prawdopodobnie wkrótce do przekonania, że robić wszystko jest to nic nie robić. Dojrzeje. Bo — proszę mi wierzyć, że dojrzałość jest określeniem sobie własnych możliwości. Natura głosi to prawo od początku świata i poucza nas o niem na przykładzie naszych własnych ciał.

Kiedy więc nowa muza dojrzeje, zacznie się zastanawiać

nad tem, co i jak ma robić, żeby uzyskać samodzielność, Wtedy będzie musiała sprzymierzyć się z poezją. Nie z muzyką, bo operowa muzyka jest jak malarstwo dekoracyjne. Jak ono bez architektury — tak ta bez sceny żyć nie może. Poezja — tylko ona. Tylko ta najczystsza ze sztuk i żadnej podpory nie wymagająca będzie mogła wspomódz muzę Radjodramatu. Rzecz naturalna, że taki radjodramat będzie wymagał niesłychanie precyzyjnej techniki słowa napisanego i słowa wymówionego. Nie będzie on znosił słów niepotrzebnych i słów źle wymówionych. Będzie wymagał niesłychanej plastyki wyrażeń — aby uniknąć niepotrzebnych i przeszkadzających wyjaśnień. Nauczy wielosłownych pisarzy ekonomji słowa i aktorów znów zwróci do pięknej, acz bardzo dziś zaniedbanej umiejętności, który zwykliśmy nazywać dobrą dykcją.

Lecz wcale tu chodzić nie będzie o doskonałe wypowiedzenie paru scen z Hamleta lub Romea i Julji. Radjo dramat będzie musiał stworzyć sobie własną literaturę, tak jak własną literaturę tworzy sobie kino. Nie wiem jeszcze jaka to będzie literatura, wiem tylko, że będzie wymagał wielkiej jasności myśli i zupełnego zdania sobie sprawy z tego co się chce powiedzieć.

Rzecz prosta, że prócz tych Radjodramatów, które będą stawały się coraz czystszą sztuką, zanim staną się sztuką oczywistą, mnóstwo sił niskich a sztuce wrogich pasorzytować będzie na radjodramcie. Jestem pewien, że podawane będą do powszechnego usłyszenia różne „sceny u dentysty“, „żydowskie monologi“, „przygody na jarmarku“, „u kupca kolonjalnego“ i inne ohydy, odtwarzane zresztą też i na płytach gramofonowych i nawet przez niektórych moich sąsiadów kupowane i reprodukowane. Z czasem wszystkie te obrzydliwości powrócą do piekła, skąd napewno przybyły i radjodramat stanie się sztuką.

Wielka przyszłość otwiera się tu dla starszych artystów dramatycznych, którzy posiadają zapał, głos jeszcze piękny i nieskazitelną dykcję — i tylko ze względów optycznych pewnych ról grać już nie mogą. Tu odpadną te względy i stara szkoła nieraz jeszcze pokaże jak się mówi wiersze, jak to zresztą nie raz już pokazywała w gorszych dla siebie, bo publicznie naocznych warunkach.

Niech żyje więc młoda Muza radjodramatyczna i niech się jaknajprędzej wykształci.

*W. Popławski.*

# Po teatrze

Nie znalazłszy wolnego stolika (było to w boskim okresie inflacji marki polskiej), elegancki pan Iks zapytał, czyby nie mógł zjeść kolacji w naszym towarzystwie, więc przedstawiłem go moim przyjaciołom, a on, zajmując względnie wygodny bristolowski fotel, dodał, iż wraca z teatru.

— Byłem na Oboźnej. Co za dojazd! Wprawdzie znacznie lepszy, niż do pierwszorzędnych londyńskich teatrów, ale Warszawa nie jest jeszcze Londynem.

— A przedstawienie?

— Grają... tę... tę... „Mieszczanin szlachcicem".

— Moliera.

— Błazenada. Biją tego tam kijami. Cyrk. Proszę śliwowicy — zwrócił się do kelnera — potem łososia z wody.

— W tym roku cały świat obchodzi trzechsetlecie Moliera.

— To już nie dla nas, proszę panów. To dobre dla dzieci.

— Molier był uczniem Gassendiego, świetnie władał łaciną, nazywają go największym pisarzem czasów Ludwika XIV.

— Czy pan był na tym „Mieszczaninie"?

— Byłem.

— Przyzna pan chyba, że to jest za proste. Inteligentny człowiek musi się na tem nudzić.

— Świetnie się bawiłem.

— Jakim sposobem? W tej sztuce niema wcale niespodzianek.

— Bez niespodzianek nie można się bawić? Zresztą, w Bourgeois gentilhomme, jest niejako nieustającą niespodzianką, głęboko komiczną, ta, nie cofająca się przed niczem, konsekwencja w rozwijaniu charakteru głównego bohatera.

— Charakteru? „Mieszczuch szlachcicem" nie jest poważną sztuką, jest farsą.

— Jest farsą i jednocześnie bardzo poważną sztuką. Jest farsą demoniczną.

— Cyrkową. Śmieszną.

— Treścią tej farsy jest próżność ludzka. Molier w „*Bourgeois gentilhomme*" daje próżność człowieczą, że tak powiem, w stanie czystym, niepokalanym, bez żadnych przymieszek, i podkłada pod tę próżność drożdże, aby rosła i kwitła, i ona rośnie, rośnie w naszych oczach, i widzimy, że będzie rosła w nieskończoność na szkodę swego posiadacza, i teraz spostrzegamy nagle, że to nie Molier podłożył pod nią drożdże, ale że ona ma w sobie swoje rodzone drożdże, które się nazywają, lub powinny się nazywać, *elephantiasis,*

ale *elephantiasis* uleczalne, dlatego śmieszne, uleczalne przez naświetlanie zdrowym rozsądkiem.

— No tak, przypuśćmy. Ja też nie powiadam, że „Mieszczuch szlachcicem" to nie prawda. Owszem, to prawda. Ja tylko mówię, że tę prawdę, zbyt prostą, zna każdy inteligentny człowiek. Molier powtarza rzeczy bardzo znane, dlatego mnie nudzi.

— A jeżeli Pan Bóg powtarza letnią noc księżycową, czy to pana nudzi?

— Jakto? Nie rozumiem.

— Letnia noc księżycowa to rzecz bardzo znana i bardzo prosta, zna ją wyśmienicie nawet człowiek nieinteligentny. Przecież oglądanie takiej nocy księżycowej, choćby po raz dziesiąty, zawsze jest rozkoszą nawet dla najinteligentniejszego człowieka. Idzie pan aleją ogrodową, albo stoi pan w oknie, i patrzy pan na księżyc, łagodnie jaśniejący na wysokościach. Widział go pan wczoraj, przed miesiącem, przed rokiem, a przecież patrzy pan w jego siny blask, niby w urok wiecznie nowy, niby w prawdę zawsze świeżą. Nie nudzi pana ten stary księżyc.

— A stary „Mieszczuch szlachcicem" mnie nudzi.

— To logiczna, czysto myślowa, abstrakcyjna treść „Mieszczucha szlachcicem" pana nudzi, a tej innej, wiecznie żywej treści, jaką stanowi dzieło Molierowe, pan nie spostrzega. Gdyby panu mówiono przez godzinę, że księżyc świeci sinym łagodnym blaskiem, bardzoby się pan tą opowieścią nudził, ale być pod rzeczywistym urokiem tego blasku może pan kilka godzin i codzienie. W „Mieszczuchu szlachcicem" gniewają pańską inteligencję idealnie proste wnioski z idealnie prostych przesłanek. To tak, jakby pan, spojrzawszy na wschodzący księżyc, zamknął oczy i logicznie wnioskował: księżyc się wznosi na czystem niebie i będzie coraz jaśniej świecił. Myśl bardzo prosta i bardzo nudna, gdy się ma oczy zamknięte. Ale niech pan zamknie myśl, a otworzy oczy. Co za urok! Otworzywszy oczy, otwiera pan serce. Chłonie pan geniusz księżyca wszystkiemi nerwami. Tak samo niech pan uczyni na przedstawieniu molierowskiem. W słuchaniu i oglądaniu „Mieszczucha szlachcicem" niech panu nie wystarcza sama inteligencja, wykształcona na logice szkolnej. Niech pan otworzy serce i nerwy i niech pan czuciem chłonie geniusz komiczny Moliera. Idealnie proste przesłanki i takież wnioski, które pan przedtem z lekceważeniem znajdywał w dziele molierowskiem, teraz pana ude-

rzą, jako przedziwna piękność. Będzie pan w mocy Molierowskiego geniuszu, jak człowiek najlogiczniejszy bywa pod urokiem księżyca, zatapiającego świat tak poprostu w tak prostą siność swych niewymyślnych promieni. I dopiero wówczas *zrozumie* pan Moliera Dopiero wówczas będzie pan... inteligentnym słuchaczem Moliera. Dopiero wówczas będzie pan skwapliwie chodził na przedstawienia sztuk molierowskich.

— Na sztuki Moliera? Nie, panie, to dla mnie za mądre. Ja nie chodzę do teatru na naukę. Teatr powinien przedewszystkiem bawić.

— Powinien być cyrkiem? Przecież pan powiedział, że „Mieszczuch szlachcicem" to cyrk, i że z tego powodu bardzo się pan nudził.

— Bo, proszę pana... cyrk powinien być cyrkiem, a teatr teatrem.

— Doprawdy, nie udaje mi się zrozumieć, co pan właściwie chce przez to powiedzieć.

— Zaraz panu wytłomaczę. O, nadchodzi łosoś! Co chciałem przez to powiędzieć? Że najmilszą częścią teatralnego wieczoru jest kolacja po teatrze w dobrej restauracji.

*Wacław Grubiński.*

# Chesterton o Shaw.

G. K. Chesterton, jeden z koryfeuszów współczesnej literatury angielskiej (nawiasem mówiąc za mało jeszcze u nas znany) ogłosił w ostatnim zeszycie paryskiej *„Revue europêeune"* artykuł o Bernardzie Shaw, w którym spogląda na twórczość tego genjalnego ironisty z punktu widzenia sporu anglo-irlandzkiego.

Publiczność angielska — twierdzi Chesterton — w gruncie rzeczy dlatego nie rozumie Bernarda Shaw, bo wogóle nie rozumie irlandczyków. Anglik rozprawia wiele o Irlandji, lecz nie słucha, co ona mówi. Anglik ma sympatję do pewnego typu irlandczyka, który w rzeczywistości wcale nie istnieje. Irlandczyk wydaje mu się komiczny właśnie wtedy, kiedy jest pełen tragizmu. Rzeczywiście anglicy bardzo daleko żyją od „Drugiej wyspy Johna Bull" (tytuł sztuki Shawa) i dlatego jest rzeczą niemożliwą wyjaśnić im dzieło i postać Bernarda Shaw. Lecz kiedy się mówi o Shaw— musi się mówić o Anglji i Irlandji.

Shaw sam kiedyś powiedział, że jest typowym irland-

czykiem i rodzina jego pochodzi z York-shire. Określenie to jest symboliczne i typowe dla Shaw i dla Irlandji. „Jakiejż więc barwy jest ta społeczność irlandzka, której głównym typem jest, mimo swą indywidualną bizarrerie, Bernard Shaw? W każdym razie conajmniej możemy tu uczynić pewne uogólnienie. Irlandja posiada pewne cechy, które w okresie ascetycznego chrześcjaństwa pozwalały nadać jej nazwę „Kraju Świętych". Te same cechy dają jej prawo nazywać się „Krajem dziewic". Pewien irlandzki ksiądz katolicki powiedział mi kiedyś: „W narodzie naszym istnieje obawa przed namiętnościami, która starsza jest, niż chrześcjaństwo". Kto czytał sztukę Shaw o Irlandji, ten przypomni sobie owo powiedzenie o trwodze, jaką odczuwa irlandzka dziewczyna, żeby nie być pocałowaną na ulicy. Lecz kto zna dzieła Bernarda Shaw, ten znajdzie ten sam rys w samym Bernardzie Shaw. Wypadkowo znalazłem starą fotografję Shaw



*Bernard Shaw.*

z czasów, kiedy jeszcze golił zarost. Surowość i czystość niektórych rysów tej twarzy przypomina ascetyczne wizerunki niebrodatego Chrystusa. Chociaż podobają mu się i kuszą go bluźnierstwa, choć burzyć chce świątynię, jednak niektóre rzeczy w nim budzą we mnie przekonanie, że gdyby żył śród łagodniejszej i bardziej ustalonej cywilizacji—mógłby zostać wielkim świętym. Byłby wtedy świętym szczególnie ascetycznego typu, może szczególnie negatywnie usposobionym. Lecz jest w nim rys szczególnej świętości, to znaczy, że jest on najzupełniej obcy swej współczesności. Światowe życie nie posiada dla niego magji, zaszczyty go nieoszałamiają, społeczne przyjemności nie uwodzą. Duchowa kapitulacja snoba jest dla niego czemś, czego nigdy nie mógł zrozumieć. Być może, iż jest on niedoskonałym charakterem, lecz w każdym razie nie jest charakterem mięszanym. Wszystkie cnoty, które posiada, są cnotami heroicznemi

Shaw podobny jest do Wenus milońskiej: wszystko co posiada, jest cudowne.

Bez trudu można w Bernardzie Shaw rozpoznać irlandczyka. Chociaż osobiście jest jednym z najlepszych ludzi, często pisał w tym jedynie celu, aby szkodzić. Nie dlatego, aby pogardzał jakąś osobistością — do tego nie jest ani dość śmiały, ani dość zwierzęcy — lecz ponieważ rzeczywiście aż do krańcowości nienawidzi niektórych idei. Rzuca wyzwanie i nie pozwala zwlekać. Możnaby prawie powiedzieć, że odgrywa rolę gębacza, lecz to byłoby niesłuszne, bo Shaw zawsze oczekuje, że mu ktoś wymierzy chłostę. W każdym razie jak prawdziwy syn Zielonej Wyspy zawsze sobie nie ufa. Inny znakomity irlandczyk Oskar Wilde w jeszcze większym stopniu posiadał ten charakterystyczny rys narodowy. Jego filozofja (a gra tu filozofja niskiego gatunku) była filozofją dobrobytu, użycia i rozwiązłych iluzji. Ponieważ jednak był irlandczykiem, nie mógł jej nie uczynić hasłem wojowniczego prozelityzmu. Z prawdziwie twardą stanowczością propagował on miękkość. Wysławiał rozkosz w szczególnie na napaść obliczonych wyrażeniach. Ten zbrojny bezwstyd był najszlachetniejszą cząstką natury Wilda i najbardziej irlandzką. Stawał naprzekór wszelkim wydarzeniom. Jest to fakt, który dowodzi, jak dalece słuszne jest swojskie ujęcie sprawy, nawet wtedy, kiedy jest fałszywe. Tym faktem jest, że Anglicy zrozumieli ten rys irlandzkości i nawet utworzyli na ten temat przysłowie. Rację ma bowiem irlandazyk, kiedy mówi: „któż zechce spacerować po powierzchni mojej szaty?"

Jakiekolwiek były idee polityczne, które Shaw w dzieciństwie swojem propagował, czy był to gwałtowny nacjonalizm, czy jadowity unjonizm— zawsze jednak obracały się one około jednej jakiejś zasady, lecz nigdy około pewnego ugrupowania sił. Znane uogólnienia Gilberta nie są prawdziwe w odniesieniu do Bernarda Shaw. Nie przybył on ze świata „nieco liberalnego" lub „nieco konserwatywnego". Nie przebył w swem życiu, jak większość ludzi, etapu czczigodnego partyjnictwa, zanim się stał czcigodnym człowiekiem. Obserwował on komedję naszych powszechnych wyborów, jak czerwonoskóry patrzy na regaty wioślarskie między załogą Oxfordru i Cambridge.

Ślepy był na wszystkie niewłaściwe sentymenty, lecz także i na niektóre uczucia uprawnione.

Bernard Shaw wylądował w Anglji jako cudzoziemiec, jako natręt, jako zdobywca. Innemi słowy wylądował w Anglji, jako irlandczyk".

# On i ona.

Myślicie może, że jest to „Grand Guignol" i „Szkarłatna Maska", albo — „Don Juan" i „Niewinna grzesznica", albo— „Djabeł i karczmarka", albo poprostu—jacyś... „Kochankowie". Otóż — nie. On i Ona to — Teatr i Dziesiąta Muza, para, której wzajemny stosunek bywa obecnie komentowany niemniej złośliwie, niż pierwszy lepszy flirt serdecznej przyjaciółki. Ale bo też czy może być coś przyjemniejszego od takich salonowych plotek i czy jest temat, któryby się do tego nie nadawał?

A więc...

Wiadomo, że jeszcze niedawno X Muza była zwykłem proletarjackiem dzieckiem, imieniem Kino, którem mało kto się interesował. A chociaż Teatr był jego chrzestnym ojcem, a Literatura dawała mu z łaski pierwsze nauki — oboje trochę się tego wstydzili, bo właściwie — cóż dzieko mieszczki — techniki może mieć wspólnego ze sztuką? Kino pozostało więc „dzieckiem ulicy", które wprawdzie coraz natarczywiej zabiegało drogę ludziom „dobrze myślącym", ale choć ten i ów przestawał z nim na chwilę — nikt się oficjalnie do tej znajomości nie przyznawał. Aż tu nagle, kiedy Kino doszło do pełnoletniości, okazało się, że wyrosło na dorodną dziewicę, która nieprzepartym swym urokiem przyciąga oczy i serca całego świata. Ekscentryczni amerykanie rzucili jej do stóp swe olbrzymie kapitały, artyści zaczęli się prześcigać w ofierze ze swych talentów, różni „możni tego świata" poczęli się z nią poważnie liczyć i wreszcie niedawny Kopciuszek został uroczyście wprowadzony na Parnas, jako Dziesiąta Muza. Wiadomo, że kobieta bardzo prędko przystosowuje się do nowego środowiska. To też X Muza czuła się na Parnasie, jakgdyby przebywała tam od urodzenia. Ze starszemi siostrami nawiązała serdeczną przyjaźń, z Literaturą zaczęła żyć na stopie koleżeńskiej, a na swego chrzestnego papę—Teatr ledwo raczyła patrzeć. Swemi czarodziejskiemi sztuczkami, przepychem tualet i niewyczerpaną pomysłowością tak zasug-

gestjonowała tłumy, że nawet dawni wielbiciele Teatru odwrócili się od staruszka z lekceważeniem, twierdząc, że jest już „do niczego“, że dni jego są policzone i t. d. Ale i Teatr miał swych wiernych doradców. Od czegóż Steinach, od czegóż zdobycze chirurgji?... Wystarczy transfuzja młodej krwi uroczej rywalki, a staruszek Teatr znów będzie po dawnemu czarował. Podstępnie przeprowadzona operacja świetnie się udała. Tryskająca młodem zdrowiem X Muza nawet nie zauważyła ubytku krwi, a Teatr napozór zaczął odzyskiwać siły. Zamiast wyblakłych „Skąpców“, „Hamletów“ i „Borkmanów“ na afiszach teatralnych ukazały się fascynujące tytuły: „Kobieta, która zabiła“, „To, co najważniejsze“, „Znaleziono nagą kobietę“ i t. p. Ale i tego Teatrowi było mało. Staruszek poczuł się tak młodym, że zupełnie stracił miarę. „Teraz mogę zdobyć samą X Muzę“ — zawołał i... kazał Kaiserowi przyprowadzić ją do swego domu. Czy można się dziwić, że taki kaprys skończył się... „Romansem kryminalnym“! Bo czy nie jest przestępstwem uwodzenie młodej dziewczyny przez starca pamiętającego Ajschylosa? Cóż może dać taki związek? Czy Teatr może się łudzić, że X Muza byłaby mu długo wierną? Wiadomo, że stałością się nie odznacza. Dziś—Griffith, jutro—Lang, pojutrze—Abel Gance i tak codzień. Ale frywolność tę chętnie jej wybaczamy, bo wszystko są to kochankowie, którzy oddają jej miłość swą bez zastrzeżeń, kochankowie. którzy tylko dla niej żyją. A cóż Teatr? Między nami mówiąc, chciał ją tylko skompromitować.

Myślę, że i ty, miły staruszku, myślisz dzisiaj inaczej. Czy nie wyglądasz dostojniej w gronie wypróbowanych przyjaciół, począwszy od Arystofanesa, a skończywszy na Pirandello'u, Shaw'ie, Żeromskim, Grubińskim i tylu, tylu innych! A ty, X Muzo, flirtuj sobie dalej z kim chcesz, z Cecil de Mille'em, Ingramem, Chaplin'em, nawet z... Irzykowskim, byle tylko nie— z Teatrem.

*Stefanja Heymanowa.*

# Z krainy najbardziej fantastycznej

Wyobraźmy sobie, że po gładkiej drodze niesie nas, ludzi dwudziestego wieku z wszystkiemi jego przyległościami (w to wchodzą i przypadłości), cudowny wieku tego synalek, z błyskawicy szybkością mknący, automobil.

Droga równa i gładka, chociaż kręta. Przy niej, jak to przy drodze, rów się ciągnie i szereg drzew nad rowem się kiwa.

Zrzadka mignie biała lub czerwona plama przydrożnych budynków (szosa jest „cywilizowana" — słomą krytych dachów niema wcale). Przypuśćmy tylko, że tak to wygląda, bo oko nie kinematograf i nie chwyci tak wprawnie charakteru przedmiotów.

I nagle, co jest najzwyklejszym nadzwyczajnym wypadkiem w naszych czasach, „maszyna" staje dęba, włosy ze strachu i z pociągu do naśladowania to samo czynią i dzieje się to, co najważniejsze — zatrzymujemy się na tej gładkiej, równej, chociaż krętej drodze.

Ot, zwyczajny wypadek.

Często jednak zwyczajny szewc zostanie ojcem całkiem niezwykłego poety, często wypadek zwyczajny staje się wstępem do nadzwyczajnych hec, strasznych lub miłych.

Bo właśnie dalej od miejsca naszej automobilowej tragedji droga się rozszerza, kończy się poprzeczną linją wysokiego muru, obejmującego przytulnie wysoką bramę.

W bramie stoi człowiek. A może i nie człowiek? Inny by się ruszył przecie, pospieszył z pomocą niepotrzebującym już jej coprawda, bośmy się, jakoś cało na nogach znaleźli, ale dla gestu samego. A ten nic. Zdałoby się, że to Św. Piotr, u bram niebieskich straż trzymający, wyszedł na spotkanie nieboszczyków i czeka, aż ci, ziemski pył otrząsnąwszy, podejdą ku niemu.

Radzi nie radzi, idziemy na spotkanie tajemniczego czegoś czy kogoś.

Człowiek w bramie usłużnie ją przed nami otwiera, puszcza nas przodem (jakaś pani się dziwi: ho, ho, co za grandezza); bramę za nami zamyka.

Zaczynają się za chwilę dziać rzeczy trochę dziwne. Milczący dotychczas nieznajomy przemawia słowem znanego nam człowieka, przybiera jego postać. A mówi o tem, co pokazuje. Pokazuje swoje dzieła, przed oczyma maluje wspaniałe perspektywy gmachów z całego świata, przepuszczane przez pryzmat włas-

nej fantazji. Wyrasta przed widzem oszołamiająca wizja.

Zdaje się nam, że nic nie słychać. Działa tylko wzrok i.. nogi nas niosą w ten kraj...

Przed nami jawi się świat zaczarowany, podobny do istniejącego, naszego świata, a jednak inny, bo ten nasz świat czarujący jest, to prawda (czasami!), ale gdyby zaczarowany został, prędkoby nam zbrzydł.

Jest to więc świat fantazji. Jakiej fantazji? Poetyckiej, malarskiej, rzeźbiarskiej, muzycznej.... Otóż jest to świat fantazji architektonicznej. Co to jest fantazja wogóle? Co to są te poszczególne fantazje?

Nas zajmuje tu tylko fantazja architektoniczna.

To przestrzeń. Tu człowiek nietylko sam się zmieści, ale jeszcze wsadzi wszystkie swe ideały do tych domków, które mu owa fantazja sfabrykuje, usiądzie po chińsku i zacznie po europejsku się rozkoszować.

Ten, kto fantazji takiej ma bardzo dużo, udziela jej innym, wprowadza uboższych w zaczarowany fantastyczny jej świat — każe wędrować poprzez piaszczyste pustynie i jednym ruchem ręki buduje na tych piaskach wspaniałe pałace i wspanialsze od pałaców świątynie, gdzie sfinksy bram strzegą, a skrzydlate byki asyryjskie bronią wstępu do komnat srogich władców.

Zbuduje wspaniały obraz antycznej Hellady, przeniesie widza (jednym końcem palca leciutko!) o setki tysiące lat wstecz, o setki tysiące mil, rozwali to wszystko, zamieniając w ruinę, na ruinach nowe gmachy postawi...

Inne Fantazje zaprosi Pani Fantasia Architechnica do współudziału: malarzy do ozdobienia ścian i sufitów malowidłami wizji, rzeźbiarzom przecudne posągi ustawić rozkaże, majstrom przemysłu artystycznego zapalić światła we wspaniałych kinkietach, a muzykom — zagrać tak, by wszyscy ludzie danej epoki zjednoczyli się pod wspólnym sztandarem Pieśni Ducha Czasu.

Pan tej fantazji — tkwiącego w sobie poetę także do roboty zaprosi i poleci mu uzupełnić opis jakiej magnackiej komnaty, śmierci w piękny sposób nawymyślać, a wreszcie nad polską wznieść się ziemię, w obłok się zmienić i ułożyć z chmur cudną wizję Zwiastowania.

Sprawi to wszystko jeden człowiek. Z Egerją swą, Fantazją, do spółki, zaprząc potrafi całą falangę artystów do rydwanu Pana i Władcy, któremu na imię Styl. Styl — taki sobie Apollo, jadący na rydwanie. Kapryśny to władca ten Styl.

Kapryśny, jak tłum, i jak on zmienny. Nigdy nienasycony, wiecznie nowych szukający dróg.

Stało się, że Najjaśniejszy Pan Styl umarł. Inni mówili, że gdzieś żyje, bo to takie legendy są w modzie, a drudzy, może i słusznie, powiadali, że choć umarł, ale pozostawił wielu następców, którzy się teraz o tron gryzą. W każdym razie, pomimo ultra demokratycznych — ba! — nawet bolszewickich czasów— chcą ludzie wybrać nowego króla, pragną, by zapanował taki władca, któryby wycisnął piętno — pieczęć królewską Stylu — na naszym wieku.

Tego więc królewicza, co ma się stać królem — Stylem, trzeba wychować, przystroić trzeba na jego przyjęcie ludzkość, by w zaślepieniu nie obrała królem Maniery, która jest do pewnego stopnia stylem, ale takim, któremu się trochę... przewróciło w głowie.

Kto spełnia to zadanie pionierów Stylu?

Prof. Stanisław Noakowski.

A teraz:

Wyobraźmy sobie, że po doskonale utrzymanym warszawskim bruku — wiezie nas cudowny XX wieku synalek— automobil (ostatecznie — dorożka, tramwaj, własne nogi)...

Zatrzymujemy się (bez żadnego wypadku) przed bramą jakiegoś domu, wchodzimy pojakichś schodach do sali... I nagle sala zmienia się w ową krainę Fantazji archtektonicznej.

Włóczymy się po zaułkach miast średniowiecznych, wznosimy się na assyjskie cykuraty, wietrzymy tragedje średniowiecznych zamczysk, zwiedzamy dwory i domki szlacheckie—gdzie wszędzie widzimy styl. Pokój dziadka, czy babki — to rzeczy stylowe — styl dawnych lat panuje niepodzielnie. Nie posiada stylu sypialnia pani inżynierowej, choć są w niej rzeczy stylowe, niema go i w gabinecie jej męża. Mają one ten styl—że nie posiadają stylu. Styl — w bezstylowości.

Po komnatach tych, po kościołkach i kościołach, po zamkowych starych salach i nowoczesnych apartamentach oprowadza nas w swych odczytach gruntownych spraw znawca, prawdziwy artysta prof. Stanisław Noakowski.

*Kazimierz Szmit.*

# Przypowiastki, niestety zawsze aktualne

„Nie sztuka namalować — sztuka namalowane sprzedać" — rzekł ongiś pewien znakomity malarz, pobrzękując złotem w kieszeni. Zwiedzieli się o tym praktycznym i doskonałym aforyzmie wszelkiego rodzaju handlarze, od sprzedawców guzików i butelek począwszy i poprzez handlujących mieszkaniami właścicieli domów, aż do zwyczajnych sprzedawców żywego, wyborowego towaru. Zwiedzieli się i urządziwszy w pięknym gmachu zebranie, rzekli: „My jesteśmy sól ziemi i szarżą jesteśmy wyżsi od w nikczemnym stanie żyjących wyrobników pendzla. Nam zatem przystoi pouczyć ich jak malować mają ku naszej i potomków naszych chwale, oraz radości naszych oczu".

I stało się, że od tej pory każdy nędzny malarzyna oraz plugawy rzeźbiarz zanim co smarować lub zgoła lepić rozpoczął, zjawiał się przedtem u handlarza guzików lub pułapek na myszy i wychodził stamtąd pouczony, mądry i skrzepiony na duchu. Zaiste, powiadam wam, złoty wiek dla sztuk pięknych i wyzwolonych (!) nastąpił. Oto jedna niestety zawsze u nas aktualna przypowiastka z księgi malarskich dziejów.

A oto przypowiastka wtóra:

Pewien mąż cnót wielkich i bystrego rozumu poszedł w dzień świąteczny do pewnej kawiarni obszernej, w której zawsze było tłoczno a nigdy przyjemnie. Mąż ów dobrotliwy z natury wziął był ze sobą żonę swą oraz dwie córki aby w ich towarzystwie ku zbudowaniu okolicznej gawiedzi po pięcioro nad szklanką sodowej dumającej, skonsumować dwie kawy białe i podwójną ilość ciastek. W pewnym momencie mąż ów, ulegając wrodzonemu sobie poczuciu skromności, — gdyż właśnie obok przechodziła wymalowana wietrznica — spojrzenie swe skierował pod stół. I cóż się dzieje? Oto ku wielkiemu swemu zdumieniu postrzega pod owym stołem karczemnym nóg ludzkich dziewięć, wliczając w tę liczbę i dwie jego własne. Zdziwił się bardzo. Spojrzał raz jeszcze: widzi nóg dziewięć. Zastanowiło go to bardzo i nieco przestraszyło. Myślał o tem zdarzeniu ciągle: w kawiarni, w domu, w biurze, na ulicy. Myślał we dnie i w nocy, aż minęły cztery straszliwe doby. Wreszcie mąż ów oparłszy się na bogatych zasobach swego rozsądku i doświadczenia, poznał

był, iż się omylił w rachunku, gdyż jako żywo cztery osoby nóg posiadały ośm.

Był i malarz niektóry, co zwykle widywał, iż rozłożysta kobieta ma siedm rąk, trzynaście piersi, jedną nogę, trzy i pół oczu, a jednak (o szczęśliwa stokroć sztuko!) z pozoru wygląda na siedmiopiętrowy pół-drapacz nieba. Lecz gdy przez lat dwadzieścia w prawdziwej wściekliźnie twórczej męki wyczyniał te właśnie swoje wizje najistotniejsze, nadeszło nań opamiętanie: zrozumiał, że się omylił. Nazwał się tedy klasykiem i odtąd pijał już tylko mleko.

Zaprawdę, zaprawdę powiadam wam, że niezbadane są drogi, któremi chadza postęp. Lecz mimo to bądźcie szczęśliwi i miłujcie przewodniki wasze na drogach, które wiodą ku pięknu...

*Witold Gołębiowski.*

# SCENA

„Don Juan“ Zorrilli pozostawał na afiszu prawie trzy miesiące bez przerwy. Dzieło wspaniałe, znakomicie, twórczo przełożone przez p. St. Miłaszewskiego, najzupełniej zasłużyło na swój wielki sukces i przez arcyświetną interpretację p. Józefa Węgrzyna. „Don Juan“ Zorrilli to wielka poezja, tak zdyskredytowana w oczach publiczności polskiej, a oto zwyciężająca tę publiczność swoim potężnym urokiem, życiem zawartym w jej patosie. P. Węgrzyn przekonał publiczność, że tak zwana wielka poezja to nie papierowe wyszczudlenie, to nie konwencjonalna nuda, ale że to rozkoszna kaskada życia, że to głęboki nurt serdeczny, zaklęty w nieśmiertelny kształt poetyckiego słowa. Przez Zorrillę i Węgrzyna (i przez innych wykonawców, jak pp. Roland, Żelazowski, Kotarbiński, Majdrowiczówna, Ordon-Sosnowska) wielka poezja została rehabilitowana jako przedstawienie zajmujące, wzruszające, porywające. Tyle razy artyści nasi z wielkich dzieł poetyckich robili szanowne trupy, że tym razem najgoręcej trzeba im powinszownć znalezienia kontaktu z wiecznie bijącym pulsem hiszpańskiego arcydzieła. Z pewnością duża w tem zasługa młodego reżysera, p. Chaberskiego. Na „Don Juanie“ Zorrilli niejeden słuchacz musiał sobie pomyśleć, że i „Balladyna“ i „Tartuf“ i „Król Edyp“ również biją

wiecznym życiem, niby nieśmiertelne źródła, tylko niezdarność wykonawców teatralnych okrywa je każdorazowo kagańcem obojętności. Więc przedstawienie „Don Juana“ spełniło piękne zadanie: dało głębokie przeżycie i przypomniało, że genialne dzieła, obrzydzane nam przez profesorów literatury, również tętnią życiem, i że mogą liczyć na równie rzetelne powodzenie teatralne, jak „Don Juan“, jeżeli będą tak grane, jak „Don Juan“. Dzieła genialne nigdy nie umierają, ani więdną, i zawsze są nowością.

Jedno tylko możnaby zarzucić powodzeniu „Don Juana“: mianowicie, że bywalcom teatralnym zamknęło Teatr Narodowy na trzy miesiące. Oczywiście, nie jest to wina powodzenia, lecz... dyrekcji. Teatr Narodowy ma inne zadania; nie do niego należy „wygrywanie“ sztuk jednym ciągiem aż do wyczerpania frekwencji. Teatr Narodowy powinien mieć stale w repertuarze uroczą sztukę Zorrilli w nieporównanym przekładzie p. Miłaszewskiego, ale obok tej sztuki powinien grywać jeszcze inne utwory i to niekoniecznie hiszpańskie. Warszawski Teatr Narodowy nie stoi w Madrycie, więc zabieranie w nim miejsca wyłącznie dla genjuszu hiszpańskiego na przeciąg treech miesięcy może cokolwiek wypacza zasadę istnienia tego teatru. Ideałem Teatru Narodowego musi być grywanie w ciągu tygodnia siedmiu różnych sztuk (przeważnie polskich), i nie może być ideałem grywanie przez trzy miesiące tylko jednej sztuki (choćby nawet polskiej). Dlaczego nie grywało się komedji Stefana Żeromskiego p. t. „Uciekła mi przepióreczka“ co drugi dzień na zmianę z „Don Juanem“? Podobno przygotowano już nawet dwie sztuki po za „Przepióreczką“. Dlaczego wszystkie nie są grywane?

* * *

W Teatrze Letnim ogromnym powodzeniem cieszyła się krotochwila Stefana Krzywoszewskiego p. t. „Zmartwienia pana Hamelbeina“, wybornie grana przez pp. Ćwiklińską, Fertnera, Junoszę-Stępowskiego i Knapczyńskiego. Następnie wszedł na afisz „Kurnik“ Tristan Bernard'a, typowa farsa francuska, dość „ryzykowna“ jeżeli chodzi o tak zwaną pieprzność, którą ten i ów artysta czasem niezgrabnie akcentował.

* * *

W Teatrze Polskim z niewielkim powodzeniem grano genjalną sztukę Bernarda Shaw p. t. „Święta Joanna“ (obecnie „Święta Joanna“ z obszerną przedmową autora wyszła w wy-

daniu książkowym, nakładem nowej firmy wydawniczej „Wacław Czarski i Sp." Przekładu dokonał p. Florjan Sobieniowski). Średniego powodzenia doznało również wznowienie po dwudziestu pięciu latach wybornej komedji Jana Augusta Kisielewskiego p. t. „W sieci". Szaloną Julkę grała młoda artystka, p. Modzelewska. Tą trudną rolą dowiodła, że posiada niepospolity talent i że scena polska ma prawo spodziewać się po niej bardzo wiele, jeżeli pod tęczę swego talentu (mówiąc poetycznie), rzuci opokę twardej pracy. Talent nie kultywowany dziczeje, jak grusza w polu.

Duże powodzenie zdobyła rzecz Zygmunta Kaweckiego p. t. „Poczekalnia I-ej klasy", utwór będący mieszaniną komedji z farsą, dobrego dowcipu z niesmaczną szarżą. Świetnie został przez autora zaobserwowany typ niewieści, jakiego nasza literatura jeszcze nie notowała, typ agresywnej snobki. Z właściwym sobie talentem, więc olśniewająco, wciela ten typ w blasku kinkietów p. Przybyłko-Potocka. Szereg innych typów inkarnują tacy artyści, jak pp. Zelwerowicz, Bogusiński, Orwid, Maszyński... P. Leszczyński w bladej roli nowoczesnego Petruchia, pogromiciela nowoczesnej sympatycznej sekutnicy snobizmu, nie wiele ma momentów popisowych z winy autora.

* * *

Teatr Mały daje nie tyle pierwszorzędną komedję, ile szkic pierwszorzędnej komedji Pirandella p. t. „Gra". Przeszywające spojrzenie ironisty rozkłada w naszych oczach konglomerat życiowych fałszów, z których się składa obyczajowa moralność i paraliżuje grę, opartą na tych fałszach. Komedja włoskiego mistrza znalazła wybornych wykonawców w pp. Stanisławskim, Grabowskim, Pancewiczowej, Fritschem, Neubelcie i świetnego reżysera w p. Węgierce.

„Zamiana" jest sztuką interesującą, ale nie w teatrze. Autor, Claudel, głośny poeta, przeniknięty duchem katolicyzmu, nie rozumie się na teatrze, dlatego utwory jego sceniczne z wielką trudnością dostają się w blask rampy i z wielką łatwością blask ten opuszczają. Teatr Mały nie dał, bo nie mógł dać, powodzenia Claudelowskiemu utworowi.

* * *

W teatrze Narodowym znakomicie wystawiono słabą sztukę Stefana Żeromskiego p. t. „Uciekła mi przepióreczka"... Trudno! Żeromski nie jest dramaturgiem. Bynajmniej mu to

nie ubliża. Sienkiewicz również nie był dramaturgiem i nikt mu tego za złe nie bierze.

Pod względem gry aktorskiej i pracy reżyserskiej, przedstawienie „Przepióreczki“ należy do wybornych.

* * *

W teatrze Polskim „Romans kryminalny“ Kayzera padł odrazu na premierze. Niemiecki brak wdzięku w wyszydzaniu „bomby“ ani się umywa do polskiego uroku, z jakim p. Magdalena Samozwaniec wyszydziła lichą powieść w swojej książeczce p. t. „Na ustach grzechu“.

Kayzer opuszcza scenę, aby dać miejsce Krzywoszewskiemu z jego świetnym „Djabłem i karczmarką“.

* * *

„Djabeł i karczmarka“ Krzywoszewskiego to prawdziwie dowcipna ferja dla ludzi dorosłych. Treść tej arcykolorowej bajki jest prosta i pociągająca zarazem. Djabeł się zakochał i przez to... zgłupiał. Zgłupiał w znaczeniu praktycznym. Uwodził, póki nie był zakochany; odkąd się zakochał, jest wodzony za nos. Smutna alegorja! I bardzo prawdziwa.

Uwodzoną, a potem wodzącą za nos karczmareczką jest urocza p. Malicka. Malowniczym djabłem jest p. Grabowski. Frycz dał dekoracje pełne niewymownego blasku. Publiczność świetnie się bawi.

*R. M.*

* * *

*Niewinna grzesznica W. Grubińskiego.*

Co to jest djalog? Grecki ten wyraz oznacza rozmowę. Ktoś nazwał go „międzysłowiem“. I w tym nieładnym obrastaniu jest tylko trochę prawdy. Lecz przedewszystkiem djalog oznacza rozmowę, czyli wymianę słów, ucieleśniających myśli, między dwiema osobami. Każda komedja polega na djologu lub na tak zwanych sytuacjach czyli wydarzeniach. Ale każdy artysta wybiera ten sposób i takie tworzywo — jakiem każe mu posługiwać się wewnętrzna jego konieczność, którą zwykle nazywamy talentem. Człowiek panujący przedewszystkiem nad słowem, czyli pisarz, musi mówić. Musi także umieć mówić. Nie mogę sobie wyobrazić pisarza, który nie umie wypowiedzieć tego, czego chce. Są to niestety częste nieporozumienia wśród ludzi zajmujących w literaturze wybitne (!) stanowisko. Często ludzie ci słowem wojujący, słowa właśnie użyć nie umieją. Grubiński jest mistrzem djalogu. Jeżeli kto *umie* pisać to właśnie on. I z tego właśnie, że umie

pisać, że powiedzieć potrafi to co chce — zrobiono mu zarzut. Komedja oparta tylko na djalogu! A na czem — że szanowni panowie chcą ją opierać? Na szafie dekoracyjnej czy na owych nieszczęśliwych sytuacjach, które kino daleko lepiej przedstawia niż teatr. Grubiński mówi to co chce i mówi wszystko co chce. Żeromski swoją „Przepióreczkę" tak czarujący i tak zarazem trzeźwy jak tylko on jeden potrafi śród polskich pisarzy scenicznych.

Etyka? Ponieważ z natury jestem człowiekiem religijnym, a więc skłonnym (w głębi duszy) do gwałcenia praw natury — mógłbym się z Grubińskim o etykę spierać. Ale proszę mi wierzyć, że sam Grubiński stoi po stronie swojego



Fot. St. Brzozowskiego

*„Niewinna grzesznica" W. Grubińskiego. Akt III*

też tylko na djalogu oparł, ale po za jego, świetnymi często, powiedzeniami wije się masa rzeczy niedopowiedzianych, Grubiński w sprawie tych czworga osób, które rozegrywały między sobą kwartet „Niewinnej Grzesznicy" powiedział wszystko co chciał i miał w tej sprawie do powiedzenia i powiedział to w sposób Stefana, który twierdzi, że właściwie tylko cnotę należy pielęgnować. Są jednakże różne przeszkody. Przedewszystkiem przeszkoda wieku. W starożytnej Grecji młodzieńcy i starcy byli z natury rzeczy, en masse, cnotliwi. Cnotliwym mężom (dziś zwiemy ich ludźmi w pełni sił) stawiano pomniki — z czego wniosek iż

cnota w dojrzałym, najstosowniejszym do spełnienia zadań życia wieku, jest kwiatem tak rzadkim jak czarny tulipan. Przeszkody, przygody i pułapki wieku dojrzałego pokazuje nam Grubiński tak dowcipnie i fascynująco — że ręce same składają się do oklasku a usta wołają brawo! Oto komedja!

W kwartecie (Niewinna grzesznica tę właśnie formę muzyczną najbardziej przypomina) główne tematy, najwyższy głos prowadzą pierwsze skrzypce — pani Przybyłko—Potocka. Tenorowym, trochę animalistycznie brzmiącym głosem wiolonczeli — włada pan Leszczyński. Pracowitą altówką karkołomne wykonującą figurację, nigdy pierwszą, ale często niespodziane swym matowym głosem budzącą efekty — był pan Stanisławski. Drugie skrzypce, ten konieczny wtór do pierwszych i pierwszych dopełnienie, spoczywały w dłoniach pewnych pana Węgierki. Ten instrument już w samej partyturze autora najsłabiej jest wyzyskany. Ma nawet w paru scenach pewne kontrapunktyczne i formalne błędy. Tajemnica tych błędów jest łatwa do odkrycia. Już ten właśnie wyraz „odkrycie" wiele wyjaśnia. Nieprzyjemnie jest wogóle się odkrywać, a jeszcze przykrzej wobec publiczności, Stąd trochę niepotrzebnej szarży i trochę ukrytego (miłego) zawstydzenia.

Wirtuozowski ten kwartet zgrany był niesłychanie precyzyjnie. Sądzę, że przemiła dysputa Grubińskiego, w której wiele jest akcji — bo djalog też jest akcją—nie mogłaby nigdzie znaleźć wykonawców lepszych. Dekoracje, zwłaszcza w trzecim akcie nie najszczęśliwsze a nawet nieco odrapane. Ale może to i lepiej — bo nie wywołują braw, nie odwracają uwagi od słowa i myśli pisarza, który, ku ogromnej mojej pociesze raz jeszcze dobitnie stwierdził, że jednak mózg jest najważniejszą częścią ludzkiego ciała.

*Wiktor Popławski.*

# Don Juan Mozarta.

Było to sto trzydzieści siedm lat temu, kiedy po raz pierwszy rozebrzmiało w teatrze to arcydzieło Mozarta, które E. T. A. Hoffmann nazwał „operą wszystkich oper". Poczciwy, lecz wcale zdolny poeta da Ponte stworzył libretto do tego arcydzieła — ów da Ponte, który po trzy rzeczy naraz

umiał pisywać i wszystkie w szalonem tempie. Libretto głosi, że „don Giovanni“ jest „il dramma giocoso“ — żartobliwy dramat. Zapewne. Jest on miejscami żartobliwy lecz bynajmniej włoskich buffonad nie przypomina. Raczej powiedziećby można, że w don Juanie jest ukryte praźródło późniejszej scenicznej muzyki dramatycznej.

Don Juan przez wszystkich muzyków i dyletantów muzycznych uważany jest za arcydzieło. Uwielbiał go K. M. Weber, zachwycał się nim Rossini, jak wiadomo do pochwał nieskłonny, Gounod nazywał go muzyczną ewangielją, a Ryszard Wagner stawiał za wzór młodym muzykom.



*W. A. Mozart*

Ten żartobliwy dramat, w którym śmierć splata się z żartem a miłość z figlem, ma w swych niezrównanie pięknych splotach melodyjnych tyleż tragizmu co komizmu. Mówi o tem już uwertura, w której Mozart, mówiąc słowami Wagnera „zamiast starać się to wyrazić, czego muzyka wyrazić nie jest w stanie, jednem spojrzeniam prawdziwego poety ujął główną myśl dramatu, nagą, pozbawioną wszelkich pobocznych myśli i zbędnych przypadkowych akcessorjów“.

Jeżeli chodzi o melodje, to Mozart posiadał ich prawdziwy róg obfitości. Wiedzą o tem dobrze poważniejszego i lżejszego autoramentu kompozytorzy, którzy do dziś dnia jeszcze bardzo chętnie Mozarta „przyswajają“. Wiedzą o tem miłośnicy muzyki i śpiewacy,a dla rasowego barytona partja don Juana jest szczytem marzeń. I dlatego może, że marzenie tak rzadko się spełnia— długo musieliśmy na wystawienie don Juana czekać. Lecz wkońcu doczekaliśmy się i, zgóry to muszę zaznaczyć, przedstawienia pod względem muzycznym doskonałego. PanAdam Dołżycki szeroką ma skalę talentu. W delikatny, kameralny styl Mozarta wczuł się nie gorzej niż w styl Wagnera. Zespoły przygotował świetnie i doprowadził do rzadkiego u nas stopnia precyzji. Mniej

podobały mi się dekoracje. Za to przekład na nowo opracowany przez pana Ziółkowskiego, choć i dziś jeszcze ma drobne usterki, o całe niebo wyżej stoi od ogółu operowych tłomaczeń. Byłoby dobrze, gdyby p. Ziółkowski zrewidował przekłady oper Pucciniego, które co do ilości idjotyzmów i dziwolągów prym wiodą śród operowej „literatury".

Najświetniejszym z wykonawców (jeśli chodzi o charakterystykę roli i styl śpiewu), był pan Michałowski — Leporello. Pan Brzeziński (don Juan) był bardzo, bardzo poprawny. Ale to jeszcze trochę za mało. Panie: Polińska-Lewicka i Czapska śpiewały role dla siebie niezupełnie odpowiednie, lecz zrobiły co mogły, żeby się w stylu utrzymać. Doskonała p. Zboińska. Na zakończenie mała uwaga: orkiestra naszej opery ma bardzo wysoki strój. Czy to nie utrudnia pracy śpiewakom?

*W. P.*

# KRONIKA.

**Alfred Döblin** krytyk i powieściopisarz niemiecki, który niedawno bawił w Polsce („Wiadomości literackie" ogłosiły z nim bardzo interesujący wywiad o nowych prądach w literaturze niemieckiej) drukuje w „Die neue Rundschau" wrażenia ze swej podróży po naszym kraju. Obecnie ogłoszony rozdział owych wrażeń nosi znamienny tytuł „Wilno i jego żydzi". Döblin dość pobieżnie choć interesująco, rozprawia się z polską stroną Wilna, natomiast podaje wyczerpujące, acz niezawsze zupełnie zgodne z prawdą, wiadomości o żydowskiem życiu wileńskiego ghetta i wileńskich żydów zeuropeizowanych. Polacy — jak to widać z półsłówek Döblina — niebardzo zainteresowali się pokazaniem niemieckiemu podróżnikowi starodawnej i nowej fizjognomji starego polskiego grodu. Natomiast żydzi zaprowadzili go wszędzie i pokazali, co tylko mogło zainteresować ciekawego cudzoziemca. Propaganda! Poprostu już nudzi się człowiekowi powtarzać ten wyraz, który jakoś nie może śród polaków znaleźć zrozumienia. Sam byłem kiedyś w pewnem mieście polskiem, gdzie tubylec nie umiał mi dokładnie nazwać ulicy, która o sto kroków przebiegała od jego mieszkania. Nazywał ją „Dużą" — tymczasem urzędowy napis głosił „Wielka". A może to było i w Wilnie? Mniejsza zresztą o to gdzie. W Warszawie też większość ludzi nie wie nic lub bardzo niedokładnie o zabytkach i pięknościach swego miasta. Ba! — nawet nie zna jego planu...

*(rd).*

**Jeszcze jeden manifest.** Po dadaistach wystąpiła z manifestem grupa zwąca się „Bureau des recherches surréalistes". Manifest ten głosi: „Nie mamy nic wspólnego z literaturą. Nad-realizm nie jest nową formą wypowiedzenia się... jest to raczej droga do zupełnego wyzwole-

nia rozumu. Jesteśmy zdecydowani wywołać rewolucję. Rzucamy społeczeństwu uroczcste ostrzeżenie: niech się wystrzega błędów! Nie wybaczymy mu żadnego fałszywego kroku! Jesteśmy specjalistami od Buntu"! Biedna Francja... co się z nią stanie?

**Teatrem ezoterycznym** nazywa się teatrzyk paryski przy Boulevard Rapp. Stara się on propagować teorje teozoficzne o wielokrotności istnień. Na ostatni program składają się trzy utwory: „Wskrzesiciel umarłych", „Djalog na grobach" i „Metapsychika". Pierwszy jest historją szarlatana jarmarcznego, który długi czas żeruje na łatwowierności ludzkiej, „wskrzeszając" duchy umarłych. Ale kiedy stara kobieta prosi go, by wskrzesił ducha jej zmarłego wnuczka, stary cynik czuje, że niewolno mu teraz kłamać i przyznaje się do oszustwa. „Djalog na grobach" — jest poematem teozoficznym o życiu przyszłem. Podobno poemat ten nie jest bez wartości. „Metapsychika" równie dobrze mogłaby być grana w Grand Guignolu jak w teatrze ezoterycznym. Pewien pan nie wierzy w duchy i kpi sobie ze zjawisk metapsychicznych. Godziny, które jego przyjaciel spędza na badaniu tych zjawisk, spędza ów pan na badaniu wdzięków jego żony. Lecz (o straszna zemsto!), kiedy raz wychodzi z sypialni owej damy, ukazuje się mu astral zdradzonego męża. Nieszczęsny amant pada na ziemię. Lekarz pogotowia stwierdza śmierć.

Rzeczywiście ten „stosowany ezoteryzm" nie wiele ma ze sztuką wspólnego.

**Syndykat powieściopisarzy** powstał właśnie w Paryżu. Ma on na celu obronę pisarzy przed wyzyskiem wydawców. Zadaniem jego jest określanie minimum honorarjów, ułożenie formy kontraktów i t. p. Pan Ernest Charles z Nouvelles Littéraires dodaje złośliwie, że będzie to może miało ten doskonały skutek, iż autor, otrzymawszy większe honorarjum, będzie może mniej pisał, co w odniesieniu do wielu powieściopisarzy byłoby bardzo pożądane.

**Niemcy o polskim teatrze.** W marcowym numerze poważnego miesięcznika niemieckiego „Die Neue Rundschau" powtarza pan Rudolf Kayser niezbyt wyczerpującą notatkę pani Kasterskiej z La Revue Mondiale. Stwierdza tam autorka, że nowoczesna twórczość dramatyczna polska szczególnie interesuje się problemem bolszewizmu i wymienia nazwiska Żeromskiego (Ponad śnieg), Sieroszewskiego (Bolszewicy), Grubińskiego (Lenin), oraz Reymonta, który napisał niegrane jeszcze misterjum również bolszewicką zagadkę starające się wyjaśnić. Z autorów „filozoficznych"(?) wymieniony jest Rostworowski. Dziwne nieco wydaje mi się wysunięcie na pierwszy plan tego dramaturga, którego talentu poetyckiego i zdolności pisania dla teatru nigdy pewno już nie zdołam usunąć. Poważne komedje reprezentują Rittner i Zapolska w pierwszym rzędzie, zaś Krzywoszewski, Perzyński, Gorczyński, Winawer, Fijałkowski, Hertz, Szaniawski i Kawecki w drugim. Żałuję bardzo, że p. Kasterska, która przecież jest polką, tak niedokładnie poinformowała Francuzów i Niemców. Grubiński nie jest przecież tylko autorem Lenina, lecz i „Kochanków" i kilku świetnych komedji. Żeromski nie tylko „Ponad śnieg" napisał, opuszczono Siedleckiego, który pomijając niski poziom literacki jego komedji, miał jednak znaczny sukces teatralny, natomiast, ku niemałemu memu zdziwieniu, znajdujemy wśród koryfeuszów naszej dramaturgji panią Irenę Pannenkową (autorkę dramatu Łukasiński), którą dotychczas

przywykliśmy uważać jedynie za pisarkę polityczną. Notatka niedokładna pani Kasterskiej nie jest w gruncie rzeczy bardzo szkodliwa, bo coś się przez nią dostaje o nas wiadomości do intelektualnych kół Francji i Niemiec. A jednak szkoda, że propagandowe rzeczy polskie nie są pisane sumienniej i z lepszem zrozumieniem. *(rd)*

# KSIĄŻKI

**Prześliczną książkę Juljusza Kaden-Bandrowskiego** p. t. „Miasto mojej matki" (wyd. W. Czarski i S-ka, Warszawa), omówimy w następnym numerze Fantazego.

*

**Ernest Seilleres** napisał dzieło poświęcone Augustowi Comte'owi. Autor zwalcza pozytywizm Comte'a i przeciwstawia mu mistycyzm naturystyczny Rousseau, który nazywa „nieurzędową religją" współczesnego świata.

*

**„Czyściec niemieckiego teatru"**. Taki tytuł nosi interesująca książka Josepha Papesch'a, która wywołała wiele sprzecznych sądów krytyków niemieckich. Książeczce tej poświęcimy parę uwag w jednym z następnych numerów „Fantazego".

*

**Pierre Louys,** autor „Afrodyty", „Pieśni Bilitis" i in., który przez szereg lat milczał, zapowiedział wydanie nowej książki. Jest to zbiór krótkich opowiadań p. t. „Czternaście obrazków".

*

**Paul de Kock** — który około 1830 roku cieszył się olbrzymią poczytnością, znów staje się modny. Pewna firma paryska przygotowuje kompletne wydanie jego powieści. Powrotna poczytność tego autora nie najlepiej świadczy o gustach dzisiejszej publiczności.

**Jan Minulescu** „król symbolistów" rumuńskich wydał nowy tom poezji p. t. „Różowe, żółte i białe". Krytyka rumuńska poświęciła temu dziełu liczne i w gorącym tonie uwielbienia utrzymane artykuły.

*

**Paul Hazard i Joseph Bédier** (znakomity odtwórca przełożonej przez Boya na polski język legendy o Trystanie i Izoldzie) przystąpili do wydania historji literatury francuskiej. Bédier, świetny znawca i miłośnik francuskiego średniowiecza, na tę epokę piśmiennictwa francuskiego kładzie główny nacisk — przeciwstawiając ją epoce Odrodzenia. Szczególnie interesujący ma być rozdział o średniowiecznych baśniach wschodnich oraz studjum o Villonie pióra p. Foulet.

*

**F. Brunetière** ogłosił drukiem IX-ty tom swoich studjów nad historją literatury francuskiej. Pierwszych parę stron poświęca autor ewolucji krytyki literackiej, zestawiając traktaty Djonizego z Hatikarnaosu z dziełami Sainte-Beuve'a. Książka ta, według opinji krytyki francuskiej, odznacza się właściwą Brunetiere'owi śmiałością poglądów, niekiedy nienajlepiej uzasadnionych. „Les nouvelles litteraires" podkreślają niesłuszność poglądów Brunetieréa na Baudelair'a.

Redaktor naczelny Wiktor Popławski. Redaktor odpowiedzialny Ed. Topolski
Wydawcy: E. Topolski i W. Popławski.

Redakcja i Administracja: **Warszawa, Polna 64 m. 53, tel. 164-88.**

Skład główny na Warszawę — księgarnia Gustawa Szylinga, Szpitalna 10

Zakł. Graf. Prac. Druk., Warszawa, Nowolipie 11, tel. 242-40.


TEATR
LITERATURA
MUZYKA
FANTAZY
Dwutygodnik ilustrowany
SZTUKI PLASTYCZNE
TANIEC
KINO
E. B.

# TREŚĆ Nr. 2-go.

№ 2 WARSZAWA, 1 MAJA 1925 R. Rok I

# FANTAZY

ILUSTROWANE CZASOPISMO ARTYSTYCZNO - LITERACKIE

WYCHODZI DWA RAZY NA MIESIĄC

## Buddhaizm w literaturze niemieckiej.

Znajomość buddhaizmu w Europie datuje się dopiero od połowy ubiegłego stulecia. *Goethe*, który poświęcił Śakuntali strofy pełne zachwytu, który żywo interesował się Indjami, nie znał nawet imienia Buddhy. *Herder* i *Hegel* słyszeli o największym azjacie poprzez medjum mglistych wieści o buddhaizmie chińskim. Nic dziwnego, że wobec braku wszelkich wiadomości nauka Buddhy stała się w interpretacji Hegla tem, czem nigdy nie była: radykalnym nihilizmem i metafizyką nicości.

Entuzjazm *Schopenhauera* dla filozofji indyjskiej jest znany. Pomimo to i dla niego jeszcze głębsza treść etyki buddhyjskiej pozostała obcą. Schopenhauerjański pesymizm, w istocie swojej nieszczery i małomieszczański *ressentiment*, jest co najwyżej karykaturą buddhyjskiej koncepcji cierpienia. A jednak jeśli chodzi o wzrost zainteresowania nauką Buddhy w literaturze niemieckiej, właśnie od Schopenhauera wyszła niebywale silna suggestja, której uległ między innemi także i *Ryszard Wagner*.

Naogół mało kto domyśla się, jaką rolę odgrywa ideologja buddhyjska w „Pierścieniu Nibelungów", w „Trystanie i Izoldzie" i wreszcie w „Parsifalu". Nie wszyscy wiedzą również, że w roku 1856 w operze p. t. „Die Sieger" próbował Wagner wprost opracować temat zaczerpnięty z legendy buddhyjskiej. Fragmenty tego opracowania wraz z planem opery p. t. „Jezus von Nazareth" zostały później wcielone do „Parsifala", który w ten sposób a priori daje się scharakteryzować jako próba syntezy pomiędzy buddhaizmem i chrześcijaństwem.

Możliwość takiej syntezy znalazł Wagner w pojęciu miłości: z jednej strony w chrześcijańskiej *charitas*, z drugiej strony w jej buddhyjskim od-

powiedniku, w ideale *mâitrî*. Czy te obydwa pojęcia są rzeczywiście pojęciami pokrewnemi, lub zgoła identycznemi, jak chcą niektórzy (np. *Pischel*, Leben und Lehre des Buddha) wydaje mi się więcej niż wątpliwem. Zasadnicze zastrzeżenie w tej kwestji sformułowałem swojego czasu w pracy p.t. „Vorarbeiten zur Geschichte der mahâyânistischen Erlösungslehren", Monachjum, 1921, str. 20: buddhyjski święty (Arhat), nic już nie mówiąc o typie „Oświeconego", t. j. Buddhy, który „wprawia w ruch koło nauki", stoi wysoko ponad światem cierpienia i grzechu. Nie pogardza tym światem, ale nie kocha go także, tylko lituje się nad nim, i znowu nie w sensie chrześcijańskiego współ - czucia, współradości i współ - cierpienia, a więc nie jako jednostka, która wraz z innemi grzesznemi i cierpiącemi istotami jest „w świecie" — ale jako ten, który już wyszedł ze świata, stoi poza światem i z góry spogląda, łagodnie i z wyrozumieniem, na ocean żądzy i pragnienia. Buddhyjski Arhat wie przecież dobrze: „Wyzwolony już jestem, unicestwione są narodziny, spełniona jest powinność, niema dla mnie powrotu do tego świata". I dlatego buddhyjska *mâitrî* daleka jest nawet od tej miłości, która każe się modlić: „Panie, przebacz im, bo nie wiedzą, co czynią!" Jakżeżby mógł buddhysta w ten sposób przemawiać, skoro nie istnieje dla niego żadna potęga, którąby mogła karę wymierzać i przebaczać? Jest przecież tylko wieczne i niezłomne prawo „przyczynowego powstawania"; i to prawo „działa" poprostu, tak jak „działa" prawo grawitacji lub jakakolwiek inna zależność, skonstatowana w sferze zjawisk naturalnych.

Cierpienie jest dla buddhysty empiryczną realnością, a nie stanem psychologicznym lub moralnym, nie *stosunkiem* człowieka do realności. I tu jest zasadnicza różnica między buddhaizmem a chrześcijaństwem.

Dlatego synteza, którą usiłował dać Wagner w symbolice Monsalvatu, jest tylko pozorną syntezą. „Wzniośle podniosła miłości noc", o której śpiewają Trystan i Izolda, nie jest buddhyjską Nirwaną. Buddhaizm Wagnera jest pomimo wszystko pseudo-buddhaizmem, koncepcją absolutnie chrześcijańską. Suggestja Schopenhauerjanizmu pozostała suggestją, podtrzymywana przez zasadniczo mylne przekonanie, jakoby nauce udało się dowieść, „że chrześcijaństwo pierwotne jest niczem innem jak tylko odłamem czcigodnego Buddhai-

zmu, ktory po indyjskim pochodzie Aleksandra dotarł do wybrzeży Śródziemnego morza". (Por. Briefwechsel, II str. 81). Buddhaizm wywarł wprawdzie wpływ na apokryficzną literaturę staro-chrześcijańską, ale pomimo to pomiędzy ideologją buddhaizmu i chrześcijaństwem jest przepaść. Tego Wagner nie uświadomił sobie.

II.

Pierwszym autorem niemieckim, u którego spotykamy gruntowniejszą znajomość buddhaizmu, jest *Karol Gjellerup*. Jego najwybitniejszą powieścią jest niewątpliwie „Pielgrzym Kamanita", książka znana publiczności polskiej niestety tylko z niechlujnego i lichego przekładu *Mirandoli*. Sama fabuła, historja nieszczęśliwej miłości i romantycznych przygód indyjskiego młodzieńca, przypomina do tego stopnia dżainistyczny romans, tłumaczony przez E. Leumann'a p. t. „Die Nonne", że mimo woli nasuwa się przypuszczenie bliższej zależności. Ale tłumaczenie Leumann'a ukazało się dużo później, bo dopiero w roku 1922. W każdym razie „Pielgrzym Kamanita" jest w dużej mierze owocem sumiennego studjum filozoficznego. Opis gry w piłkę jest wyraźnie wzorowany na odpowiednim ustępie staroindyjskiej powieści „Przygody dziesięciu książąt" (Daśa-kumara-czaritam), aforyzmy wiedzy zbójeckiej są zręczną parodją stylu hinduistycznych Sutr; sam rozbójnik Angulimala, który z obciętych palców swoich ofiar sporządzał sobie naszyjnik, jest znaną postacią legendy buddhyjskiej i t.d.

Trzeba przyznać, że Gjellerup potrafił z wielkim artyzmcm wykrzesać z filologicznego materjału iskrę poezji. „Pielgrzym Kamanita" jest pełną uroku legendą, napisaną z dużem poczuciem stylu i odczuciem nastroju. Wszelako problemat buddhaizmu zasługuje na inne—nietylko literackie i nietylko poetyckie potraktowanie. Dla umysłowości okcydentalnej—(używając terminologji Spenglera, chodzi tu o typ „faustowski")—buddhaizm może być zjawiskiem „niepokojącem", i taki stosunek może być nawet bardzo głęboki i twórczy; o tyle głębszy i bardziej twórczy od podziwu i zachwytu, że silniej podkreśla kontrasty i silniej „przeciwstawia". Ale stosunek Gjellerupa do buddhaizmu jest wręcz odmiennny: jest entuzjastyczny bez zastrzeżeń i przez to samo bezproblematyczny. Antynomja „chrześcijaństwo i buddhaizm" dla Gjellerupa wogóle nie istnieje, nie interesuje go również możliwość lub niemożliwość syntezy

pomiędzy nauką Buddhy i tradycją chrześcijańską. Sam Buddha jak typ „Wyzwolonego“ nie jest „zagadnieniem“, a przez to samo nie jest także tematem powieści. Tematem jest: jak człowiek, uwikłany w sidła życia wyzwala się, a więc geneza Nirwany. To jest oczywiście centralny problemat Buddhaizmu, który i nas „aktualnie“ może i powinien obchodzić. Ale w takim razie należy go rozwinąć na tle naszej „aktualnej“ sytuacji, trzeba go wyprowadzić z naszego życia, a nie z życia legendy staroindyjskiej, która nawet jako symbol ma dla nas tylko bardzo pośrednią „egzystencjonalną wartość“. Bo przecież — a to jest zasadniczy punkt — żyjemy nie po to, aby rozmyślać o Buddhaizmie, ale raczej przeciwnie: rozmyślajmy o buddhaizmie po to, aby móc uporać się z życiem. I oczywiście: z naszem życiem, a nie z życiem społeczeństwa indyjskiego w VI wieku przed Chr., co jest bardzo ważną różnicą. Gjellerup parafrazuje tylko buddhaizm indyjski, historję Kamanity czytamy nieledwie jak tłumaczenie z oryginału indyjskiego. Sanskrytologowi imponuje kongenjalność odczucia i artystyczna intuicja poety; ale jednocześnie to wszystko nas nie obchodzi. Patrzymy się na romans indyjski z perspektywy dwudziestu pięciu stuleci, wzruszamy się estetycznie, a potem zamykamy książkę i przechodzimy nad nią do porządku dziennego: bo niema w niej zagadnień, któreby wypływały z naszej aktualnej sytuacji. Buddhaizm taki, jaki powstał ongiś w królestwie Magadha może być dla nas przedmiotem studjów religjoznawczych i filologicznych, może być tematem literackim—ale organicznie w naszą problematykę życiową, w problematykę Europy XX stulecia bez głębokiego przewartościowania wrosnąć nie może. Konieczna jest twórcza transpozycja na ekran współczesności—a tej Gjellerup wogóle nie probuje: ani w „Pielgrzymie Kamanicie“ — ani też w innych powieściach, naprz. w „Wędrowcach świata“, gdzie takie potraktowanie byłoby możliwe.

## III

W przeciwieństwie do Gjellerupa usiłuje Herman Hesse w swojej najnowszej powieści p. t. „Siddhartha“ (Berlin, 1923) zająć wobec buddhaizmu stanowisko niezależne od filologicznej autentyczności. Bohater jego powieści nosi toż samo imię, które było imieniem historycznego Buddhy przed jego ucieczką od życia; żyje w tej samej epoce i tak samo

-szuka wyzwolenia. Wzniosłego spotyka w czasie swoich wędrówek, poznaje jego naukę, ale nie zostaje jego uczniem. Uważa bowiem, że prawda tylko wtedy ma wartość, o ile człowiek posiadł ją własnym wysiłkiem, a nie przez „naukę“ — z siebie samego, a nie od Mistrza. I wtedy rzuca się Siddhartha w wir życia i użycia, włóczy się po buduarach wielkomiejskich heter, probuje szczęścia w ryzykownych operacjach finansowych i wreszcie zniechęcony i zawiedziony powraca znowu do ciszy i kontemplacji. Siedząc nad brzegiem cicho płynącej rzeki, wpatruje się w jej fale. Fale ciągle nowe, ciągle inne, heraklitejska płynność wszechrzeczy, dają nareszcie długo szukane przeżycie intuicyjnego, bezpośredniego zrozumienia istoty bytu. Pojmuje Siddhartha, że nie trzeba szukać, bo znaleźć nie można, nie trzeba pragnąć, bo otrzymać nie można; że trzeba tylko płynąć z życiem, jak szeroki potok indyjski, i wreszcie, że życie jest jedną wszechobejmującą harmonją, i że „wszystko *jest* tylko“, że jest tylko teraźniejszość, niema zaś ani przeszłości, ani przyszłości“.

Te prawdy niekoniecznie są buddhaizmem; są raczej literackim eklektycyzmem z reminiscencjami Taoizmu, Upaniszad, Bergsona i t. d. Hesse jest w dużo większym stopniu niż Gjellerup umysłem filozoficznym, z drugiej strony jest zabardzo „literatem“, aby mógł zdobyć się na głębszą i naprawdę do końca przemyślaną, przeżytą i przeprowadzoną transpozycję buddhaizmu z punktu widzenia problematyki współczesności. Dlatego pomimo niewątpliwych walorów i „Siddhartha“ Hessego nie jest jeszcze tą książką, na którą czekamy: poprostu nie jest jeszcze *genjalną*.

Ale za to jest w niej w związku z buddhyjskim ideałem wyzwolenia jaśniej i wyraźniej niż gdzieindziej podkreślona antynomjalność życia jako nasz problemat. Żyć musimy i ucieczka od życia nie jest przekonywującem rozwiązaniem, tak samo jak spalenie lub podarcie podręcznika z trudnemi zadaniami algebraicznemi wogóle nie jest żadnem rozwiązaniem. Buddhaizm indyjski nie rozwiązuje życia, ale je niszczy, zatrzymuje jego bieg — i przez to samo jest dla nas czcigodnym zabytkiem muzealnym i niczem więcej. My musimy rozwiązywać i *tu*: ale rozwiązujmy nie po to, aby rozwiązać, nie po to, aby coś osiągnąć i do rejestru wciągnąć — bo to wszystko jest iluzją. Niech to nie będzie paradoksem, że każde osiągnięcie,

dla tego właśnie że jest osiągnięciem, nie jest osiągnięciem. Trzeba dążyć, trzeba się starać—ale jednocześnie mieć dystans do swojego dążenia i do swojego starania—dystans buddhyjskiej mâitrî: pobłażania, litości, spokoju.

Przedewszystkiem spokoju. Nasze życie jest pełne zgiełku, zamętu i rozgwaru. Zgiełk i zamęt są wszędzie, w naszych myślach, czynach i pracach. Ale jest w nas jednocześnie głęboka tęsknota do ciszy i do uspokojenia. Nie będziemy jak pielgrzym Kamanita szukać Nirwany poprzez wędrówkę śród eonów, ale raczej jak Siddhartha Hessego przejdziemy przez życie—i jeśli od początku „oświeconemi" nie jesteśmy, to może po życiu burzliwem usiądziemy nad jakąś rzeką (pocóż nad Gangesem? — Tamiza, Sekwana lub Ren tak samo „płyną"). I może zstąpi na nas nasze własne „oświecenie". Bo dla nas pozostanie prawdą, że wyzwolonym będzie ten tylko „wer immer strebend sich bemüht".

I to niechaj będzie konkluzją.

*Stanisław Schayer.*

# Napaść i obrona.

Podobno w „Poznańskim Przeglądzie Porannym" (Nr. 83 i 84) ukazały się dwa artykuły, z podpisem p. Jehanne Wielopolskiej, zwalczającej teatr jako taki. Nie czytałem tych artykułów. Czytałem natomiast w tygodniku p. Wiktora Brumera odpowiedź na te artykuły (Życie teatru 19/IV. 1925). Pan Brumer broni teatru jako takiego. Słusznie. Redaktor czasopisma, poświęconego teatrowi, nie może nie bronić teatru; im mocniej teatr jest zaatakowany, tem wymowniejsza powinna być obrona. Wprawdzie z zacytowanych przez p. Brumera ustępów, nie wydaje mi się aby powaga teatru była zagrożona, nie mniej przecież organ teatralny nie mógł pominąć milczeniem dziwacznej wycieczki p. Jehanne Wielopolskiej przeciw instytucji, liczącej sobie nie dziesiątki i nie setki, ale tysiąclecia chwały! Szkoda tylko, że p. Brumer broni godności teatru z większą siłą entuzjazmu, niż argumentacji. Powiada np. p. Brumer, że „o wielkości sztuki teatru świadczy to, że można najrozmaiciej wystawić jedno i to samo dzieło, niezmąciwszy myśli autora, a mimo to dać dzieło prawdziwie piękne. Jest to dowód żywotności teatru i jego nieskończonych możliwości artystycznych".

Jakto? Dowodem żywotności teatru ma być rozmaitość dekoracji, mebli, kostjumów, w których można grać każdą sztukę? Bo chyba nie rozmaitość interpretacji aktorskiej?! Wiemy przecież, że przez „indywidualną" interpretację roli właśnie najłacniej bywa „zmącona" myśl autora, a mącenie tej myśli bynajmniej nie świadczy „o wielkości sztuki teatru". Wielkość—„sztuki teatru" (stylistycznie całe przytoczone zdanie p. Brumera nie należy do szczęśliwych), otóż wielkość sztuki teatru polega na tem samem, na czem polega wielkość sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej, etc. czyli wyłącznie na tem, że jest sztuką. Wogóle sztuka jest rzeczą wielką, a nie to jest wielkie, że się przejawia w teatrze, czy w glinie. Wolę sonet Mickiewicza, niżeli „Okręt Sprawiedliwych". Jewreinowa, mimo, że „Okręt Sprawiedliwych" to teatr. Ponieważ nie teatr stanowi wielkość „sztuki teatru", ale sztuka stanowi wielkość teatru. Jeżeli w teatrze niema sztuki, teatr tak samo mało zasługuje na uwielbienie, jak sonet nieutalentowanego literata. Teatr jest wielki w Szekspirze i w Modrzejewskiej, w Fredrze i w Żółkowskim, ale nie jest wielki w „Jagielle" Asnyka, lub w trzeciorzędnym aktorze.

* * *

A zarazpotem, bezpośrednio po przytoczonych wyżej dwóch zdaniach, następuje zdanie, którego racji istnienia w omawianym artykule absolutnie nie umiem sobie wytłumaczyć. Zdanie to brzmi:

„Wystawienie na scenie przez Mickiewicza naprzykład „Pana Tadeusza" dla spopularyzowania go byłoby oczywiście zbrodnią".

Nie, nie byłoby zbrodnią. Byłoby czemś znacznie gorszym: byłoby głupstwem. Zresztą, nie rozumiem, jakim sposobem wogóle mogłoby Mickiewiczowi przyjść do głowy wystawienie w teatrze własnego poematu powieściowego o zakroju epickim! Jeżeli się pisze powieść, to się nie myśli o scenie. P. Brumer używa zwrotu: „dla spopularyzowania". Co to ma znaczyć? Czy teatr jest instytucją popularyzatorską, na usługi wszystkiego, co chce być powszechnie znane? O ile mi wiadomo „Pan Tadeusz" jest bardzo popularny i bez pomocy teatru. „Don Kiszot" jest jeszcze popularniejszy, również bez pomocy sceny. Teatr nie jest instytucją popularyzatorską. Teatr pusty niczego nie popularyzuje, tak samo jak niczego nie popularyzuje książka, która się nie rozchodzi. Teatr służy sobie, nie popularyzacji. Teatr jest to odrębny

rodzaj sztuki, jak odrębnym rodzajem sztuki jest powieść. Bywają powieści sławne, które się rozeszły po świecie w setkach tysięcy egzemplarzy, i bywają komedje, które po 3-ch przedstawieniach zeszły z repertuaru. A pozatem przypuszczam, że w przytoczonej dopiero co refleksji p. Brumera na temat wystawienia „Pana Tadeusza“ p. Brumer zapewne zapomniał dodać: udramatyzowanego „Pana Tadeusza“; bo integralne odegranie „Pana Tadeusza“ w jego Mickiewiczowskiej redakcji przekracza najliberalniej nawet pojęte „możliwości teatru“.

* * *

W tym samym artykule p. Brumer cytuje słowa p. Jehanne Wielopolskiej, zarzucającej teatrowi, że „nie utrwala on słowa twórczego w żadnej formie nie uplastycznia go intensywnie, od książki w akord (?) niewątpliwej (?) prawdy (!)“ etc.

P. Brumer nie odpowiedział na te zarzuty wystarczająco jasno. Więc przedewszystkiem, że: „Teatr nie utrwala słowa twórczego w żadnej formie“. Zdanie bardzo mętne. Jeżeli autorka ma na myśli dźwiękowe utrwalenie słowa „twórczego“ (?) w jakiejkolwiek (powiedziała w żadnej) formie, jeżeli ma na myśli tę, że tak powiem, melodję, jaką powinny tworzyć słowa danej roli, rozdzielone pauzami, zawieszeniami głosu, jeżeli p. Jehanne Wielkopolskiej chodzi o tempo tej melodji, nieraz bardzo zmienne, jeżeli p. Jehanne Wielopolska myśli o ustaleniu miejsc, gdzie ma być *forte* a gdzie *piano*, to pozwolę sobie autorkę zacytowanego zdania wyprowadzić z błędu: teatr utrwala słowa twórcze w formie niezmiennej. Utrwalenie tej niezmiennej formy tkwi w samym tekście danej sztuki, jak symfonja tkwi w nutach. P. Wielopolska dalej woła: „Czy może być bardziej przerażające widowisko, jak natchnione słowo poety, deklamowane w obmyślonym dokładnie napięciu przez ukarminowane usta!“ Czyżby p. Wielopolska uważała, że symfonja nazawsze powinna zostać w partyturze? Pani Wielopolska mówiąc, że teatr „nie uplastycznia słowa twórczego intensywniej od książki w akord niewątpliwej prawdy“ zdaje się utrzymywać, że słowo przeznaczone jest dla oka! Słowo, czytane w milczeniu, intensywniej ma uplastyczniać akord niewątpliwej prawdy, niżeli słowo mówione! Ależ słowo (twórcze, twórcze! i każde!) istniało wcześniej, niż zaistniał Kadmus, wynalazca znaków pisarskich. Autorka nie lubiąca teatru, zapomina, że wszystko co jest pisane, jest pisane dla ucha, że i powieść

pisana jest na to, aby ją czytać głośno. Zapomina również, że natchnione słowo poety dla tego musi być deklamowane „w obmyślonym dokładnie napięciu“, ponieważ samo było dokładnie obmyślane przezpoetę, czego dowodem straszliwie nieraz kreślone, mazane i znów poprawiane strofy w bruljonach poetyckich. Z założenia p. Jehanne Wielopolskiej wynika, że naprzykład zachwycający monolog Djany w „Fantazym“, albo Judyty w „Księdzu Marku“, na to jedynie był napisany, aby został... przemilczany! Słowo twórcze „Ojca Zadżumionych“, jeżeli je czytać bez udziału głosu, według p. Wielopolskiej intensywniej uplastyczni akord niewątpliwej prawdy, zawartej w poemacie Słowackiego, niżeli oddeklamowanie tego poematu przez znakomitego aktora! P. Wielopolska pochlebia sobie i wszystkim czytelnikom, iż ich czytające oko posiada wymowniejszy głos, niżeli głos Węgrzyna, czy głos Leszczyńskiego, i że zarówno p. Wielopolska jak i przeciętny czytelnik, potrafią z zamkniętymi ustami wydobyć w całej pełni z zadrukowanych stronic ów niewymowny urok, który tkwi w utworze, lecz który zupełnie budzi się do życia i wibracji dopiero wówczas gdy „natchnione słowo poety jest deklamowane w obmyślonym dokładnie napięciu“.

P. Wielopolska zapomniała, że słowo urodziło się dla ucha i że literatura istnieje dla ucha Czy p. Wielopolska nigdy się nie przyłapała na mimowolnym przejściu z milczącego czytania do głośnego? Wielcy pisarze, których język żyje, domagają się od nas z nieprzepartą siłą, potęgą żywotności swojego języka, abyśmy ich czytali głośno. Ponieważ prawdziwi świetni styliści piszą głośno.

* * *

P. Wiktor Brumer z zapałem zaatakował p. Wielopolską za to, że p. Wielopolska z zapałem zaatakowała teatr. Z dwóch tych ataków niebezpieczniejszy dla teatru jest atak p. Brumera, bowiem niebezpieczniejsza od niedołężnej napaści jest niedołężna obrona. P. Brumer miał dobre chęci, ale same chęci nie wystarczają nawet w zapasach z najsłabszym przeciwnikiem i w najlepszej nawet sprawie.

Zamiast występować przeciw p. Wielopolskiej z własną koncepcją wielkości teatru, byłby p. Brumer uczynił taktyczniej, gdyby zgoła bez argumentacji przeciwstawił teatroburczym opinjom p. Wielopolskiej sam teatr w osobach Szekspira, Moljera, Słowackiego, Fredry. Z jednej strony p. Wielopolska, z drugiej strony Moljer, Słowacki, Szekspir, Fre-

dro, Wyspiański, Ajschylos, Sofokles, Arystofanes, Kalderon, Lope de Vega, Zorilla... Myślę, iż w tym towarzystwie p. Wielopolska przeszłaby do kontrataku przeciw sobie samej. Jedno imię Szekspir mówi w obronie teatru więcej, niż foliały najświetniejszych argumentów przeciw twórczości scenicznej. Na przypomnieniu tego jednego imienia mógł był p. Brumer poprzestać spokojny, spokojny o teatr wczoraj, dzisiaj i zawsze.

*Wacław Grubiński.*

# Norwid a dzień dzisiejszy.

(Przemówienie wygłoszone na Wieczorze Norwida w warszawskiej Szkole Dramatycznej, w dniu 29 marca 1925).

Przemawiam tu w imieniu gminy norwidowskiej naszej szkoły, w imieniu entuzjastów i wielbicieli tego poety, którego dziś tu czcimy, jak nas stać na to, i dlatego nie będę mówił o znaczeniu Norwida, ale o osobistym niejako stosunku naszym do autora „Zwolona", o tem, dlaczego go czcimy i kochamy, dlaczego dziś jemu właśnie, a nie komu innemu, składamy ten skromny hołd. Będę mówił tylko o tem, dlaczego dla wszystkich uczestników dzisiejszego święta zetknięcie się z Norwidem, czytanie jego słów, myślenie o jego niezmiernym wysiłku stało się najwspanialszą przygodą, równą w cudowności swej przygodom Harun-al-Raszyda w księżycowych zaułkach Bagdadu, przygodą, od której orzeźwiały i skrzepły dusze nasze i serca. I choć będzie to, jeśli się tak wyrazić można, zbiorowo osobistem wyznaniem tylko i spowiedzią, nie wydaje się jednak, by wyznanie owo było czemś błahem i bez znaczenia: tu spowiedź świadczy bowiem, że ten dawno wykreślony z pomiędzy żywych poeta i wieszcz, żyje w nas, rośnie, okrywa się zielenią i rozkwita naszemi marzeniami. A jeśli tak jest, jeśli staje się on w nas drzewem wiosennem i nas samych w drzewa wiosenne zamienia, czyż tem samem nie spełnia się jedno z najgorętszych pragnień Norwida, by słowo, wykuwane przez niego w najtragiczniejszej, jaką zna Polska, samotności, stało się prawdziwie i rzeczywiście słowem publicznem, słowem — testamentem, słowem — komunją, schodzącą hostją świetlistą z wyniosłego swego Taboru i na kształt anioła wiodącego dusze przez zdradne ostępy współczesności.

Nie jest to przypadkiem ani zbiegiem okoliczności, że to właśnie pokolenie, które dziś w życie wchodzi, widzieć zaczyna w Norwidzie swego proroka i nauczyciela. Może od lat stu z okładem żadnemu pokoleniu nie było sądzone stanąć na tak tragicznych rozdrożach, jak obecnemu, temu pokoleniu najnieszczęśliwszych szczęśliwców, którym została dana możność tworzenia swobodnego życia swego narodu, by na progu tego życia przekonać się, że wchodzą w nie bezbronni i nieprzygotowani do pracy, która ich czeka. W godzinie wyzwolenia z trzaskiem zawaliło się wokół nas to wszystko, co wczoraj jeszcze miało moc niezachwianego niczem dogmatu, a nagle, w okamgnieniu dziejowego przełomu, wszystko zmieniło swe znaczenie. Niepodległość spełniła największe marzenie naszego dzieciństwa: wszyscy poczuliśmy się Robinzonami Kruzoe, wyrzuconymi przez dziewiątą falę dziejów na tę wyspę tajemniczą, która zwie się Polską i światem wolnej, nie zakutej w kajdany twórczości. I wszystko zacząć trzeba teraz na nowo. Na nowo przetworzyć, przepracować należy to, co było wielkością i wzniosłością dnia wczorajszego. Od nowa zacząć trzeba przedewszystkiem tworzyć prawa nowego życia, pełnego nieprzeczuwanych jeszcze wczoraj zasadzek i zagadek.



C. Norwid.

Trud to straszliwy, nieznane krainy, które przejść mamy i nieogarnione. Jakże łatwo zbłądzić tu, jak łatwo zaplątać się w goryczach przeszłości, zagubić się w bezmiarze tego, co wiedza naszej woli, myśli, rozstrzygnie!

I oto tą wielką, nową i tak odmienną od dawnej nocy narodowej, noc w której wszyscy stanęliśmy bezradni i strwożeni rozświetlił nam, na kształt błyskawicy, wielki duch Cyprjana Kamila Norwida, dla którego dzisiejsze lęki nasze nie były czemś nieznanem, gdyż zmagał się on z nimi przez długie lata wygnania. Gdy bowiem wszystko dyszało jednem tylko pragnieniem: zemsty na wroga,

on patrzał dalej, niż sięga miecz mściwy, i wiedział, że przyjdzie chwila, gdy o wartości naszego życia rozstrzygać będzie nie zemsta i bunt, ale twórczość, i że chwila ta być może, jak to pięknie określił Irzykowski dniem najcichszej klęski, w którym wczorajsi bohaterowie i rycerze zmienią się w bezsilne cienie swej dawnej wielkości. Odwrócić dzień tej klęski, tak dobrze nam dziś znanej, to było największą troską Norwida.

Dlatego niesłychanym wysiłkiem wyobraźni i woli twórczej przeniósł się on w tenczas, gdy okrzyk zemsty nie będzie już chwiał się nad Polską i gdy przed narodem stanie wielkie zadanie stworzenia życia, opartego tylko na decyzjach własnej woli. Stworzył on w sobie niepodległą ojczyznę, rotę nową polską swobody, jak to powiedział o nim Stanisław Brzozowski, i czuł i budował w nieistniejącym a jednak realnym organizmie przyszłej ojczyzny przemienionych kołodziejów. Aż pod koniec swego heroicznego życia, nawet w paryskim przytułku św. Kazimierza, kuł on nieustannie broń dla tego nowego pokolenia rycerzy, którym Polskę zemsty przetworzyć przyjdzie na Polskę wolnej twórczości. I dzięki jego pracy, gdy wreszcie nadeszła ta chwila osobliwa, znaleźliśmy w zbrojowni kultury narodowej ów oręż, którego nam dziś potrzeba, znaleźliśmy myśl, całą zbudowaną na proroczem widzeniu ojczyzny żywej i rozkwitającej. Dzięki niemu znajdujemy płomieniste drogowskazy tam, gdzie, zdawało się, żadna jeszcze myśl dotrzeć nie mogła, i dzięki niemu nie idziemy omackiem wśród mroków dnia dzisiejszego, gdyż w nim znaleźliśmy przewodnika i wielkiego nauczyciela, jak wolny człowiek czuć i tworzyć swój los powinien. Dlatego proroka, w najdosłowniejszem znaczeniu, czcimy w Norwidzie; proroka wieszcza i prawodawcę nowego życia; i to, że był on głosicielem ucieleśnionej, a nie marzonej tylko swobody, i był poetą z ziemi, która drży pod naszemi dłońmi, czekając, jak miłośnica, namiętnego uścisku kochanka, to czyni dla nas twórczość Norwida tak bliską, jak bliskie są nam nasze własne serca.

Proroka więc i wieszcza swego widzimy w Norwidzie i dlatego właśnie wielbimy go jako poetę. Czynimy to nie dlatego, by w zachwyceniu cudownem jego słowem, chcieliśmy go okradać z tego, co jego tylko było i być mogło wyrazem. Tworzenie jakiejś artystycznej szkoły Norwida byłoby przeciwne duchowi tego twórcy,

który całem swem dziełem uczy nas, że tylko to, co z siebie samych w sztuce dać możemy, — a nie najtkliwsze choćby naśladownictwa — zyskać sobie może prawo obywatelskie w kulturze narodu. Artyzm Norwida nie stwarza reguł ni przepisów poetyki, lecz jednego tylko naucza: żyjcie swoją prawdą, a sztuka wasza nie zawiedzie was i tak wykwitnie z was, jak wykwitać *muszą* kwiaty. Ale tak, jak jest dla nas Norwid prawodawcą w myśleniu o rzeczywistości nowej Polski, tak jest on dla nas prawodawcą, w myśleniu o nowej sztuce polskiej, jest tym, który określił, położył zręby i fundamenty, by na nich wzrósł wspaniały, potężny kościół sztuki w swobodnej Polsce. Karty jego „Promethidiona“, który — powiem słowo wielkie, lecz prawdziwe — ma dla nas znaczenie ewangelji artystycznej, nauczyły nas tej prawdy ostatecznej, że niema sztuki, którаby się bez świata pracy, a więc ziemi wszystko rodzącej obyć mogła, że niekłamany zachwyt, którego wyrazem jest sztuka, jest tylko wtenczas możliwy w całej pełni swej rzetelności, gdy miłością przepoić potrafimy tworzywo, które przez miłość tę stać się może naszem marzeniem. Słowa Norwida, iż piękno „kształtem jest miłości“, ma dla nas znaczenie kanonu najwyższego i przeświadczenie o ich prawdzie pozwala nam patrzeć na wszystko, co się wokół nas dzieje, na cały organizm Polski, z trudem wyłaniającej się z ciemności niebytu, jak na wielki organizm, w którym wypracowywa się świat i kształt nowej sztuki. To daje nam odwagę podchodzenia do spraw i rzeczy, które do dziś leżały poza obrębem sztuki, które jednak upominają się teraz o obecność w świecie marzeń. I z tych słów czerpiemy głębokie przeświadczenie, iż mając słowa Norwida za wskaźnik, nie błądzimy, gdyż jakikolwiek będzie kształt artystyczny, wyrażający nowe życie, jeśli ten kształt powstanie i urodzi się w sercach naszych, niema siły, którаby przekreślić i unicestwić mogła zachwyt, natchnienie i miłość w niem zawartą. I dlatego widzimy w Norwidzie prekursora wielu dzisiejszych usiłowań artystycznych, które nie z innego płyną źródła, jak z tego, zawsze jedynego: z miłości. Bo „kto kocha, widzieć chce choć cień postaci“, i w tem, co kocha, chce widzieć cień prawdy ostatecznej, wyrażony sztuką.

Prawodawcą życia i sztuki jest dla nas Norwid. Jest on nam jednak drogi i bliski dla jednego jeszcze powodu. Jest on nam drogi jako człowiek.

Nieraz myśleliśmy o jego losach tragicznych: o jego miłości bolesnej, o tułaczce, o odjazdach za dalekie morza, o jego pracy fizycznej w Paryżu, o rękopisach ginących, o tysiącznych zawodach, o straszliwych niezrozumieniach, wreszcie o jego starości samotnej i o niedostrzeżonej przez nikogo śmierci w paryskim przytułku. A jednak zawsze, naprzekór światu całemu, nierozumiany wyśmiewany, pomijany, nie ustawał w swej pracy zapamiętałej, wiecznie gotów do wiecznie nowego wysiłku, nawet wówczas, gdy padł nań wielki i bezlitosny cień śmierci. Bo palec Boży zaświtał nad nim, i ogień Boży palił się w nim, i płomień ów pozwalał mu trwać i tworzyć w żywota pustyni, trwać i tworzyć bez końca i bez kresu. „Kto drugi tak bez światła oklasków“, tak na dnie istnienia, tak bez świadków potrafił walczyć o nowy świat, o nowe życie, i czyja rozpacz i boleść może się równać z rozpaczą i boleścią tego samotnika, który nie wiedział i wiedzieć nie mógł, że po latach przyjdzie ktoś i upomni się o jego trud bezprzykładny i mękę? Wśród wieku poematów, jakiemi były życia twórców, ten jest chyba największy i najświetniejszy — poemat dla Boga. I dla tego poematu, wyższego nad wszelką sztuką, kochamy Norwida, bo kochać go musimy.

*Wilam Horzyca.*

# O twórczości Luigi Pirandello.

Żeby zrozumieć zasadniczą ideję Pirandella, trzeba się cofnąć aż do filozofa greckiego Heraklita. „Zmienność tworzy bieg zjawisk świata“. Nie można wstąpić dwa razy w tę samą wodę rzeki, gdyż ciągle przepływa inna.

Życie jest czemś nieuchwytnem i płynnem. Świadomość ludzka usiłuje to „coś“ uzależnić od siebie i skontrolować intelektem. „Życiu przeciwstawia się uczucie życia, czyli refleksja, myśl, świadomość“ — mówi Pirandello. — Intelektualna dążność do ujęcia i wtłoczenia życia w pewne, niezmienne, stałe ramy, jest jednocześnie tym czynnikiem aktywnym, który nadaje przedmiotom i rzeczom formę i kształt. „Każda forma jest przekleństwem i śmiercią“. Odrazu możemy zdefinjować podstawowy analizm. Poza nami płynie jakaś rzeka mroczna, nieznana, niespokojna, a my pełni lęku, staramy się ją zahamować, ukrócić przypływ

i odpływ burzliwej fali. Mroczną rzeką jest życie, życie, że tak powiemy „samo w sobie", groble i tamy stanowią światy naszych konstrukcji i skrystalizowanych form. Najprostsze zastanowienie się nad sobą ukazuje nam, że możemy zwątpić o wszystkiem. Jest to punkt wobec wszelkiej niepewności najpewniejszy. Możemy wątpić o wszystkiem, ale samo wątpienie, jako przejaw świadomości jest właśnie czemś, o czem wątpić już niemożna. W czynności autorefleksyjnej, w „res cogitans" i "cogito ergo sum" zarówno Św. Augustyn, jak i Kartezjusz znajdują mocny punkt oparcia. Na początku filozofji Pirandella jest również, jak u Kartezjusza i Augustyna fakt świadomości — jako coś bezpośrednio danego, nie podlegającego wątpliwości. Różnica polega na tem, że gdy Kartezjusz i Augustyn patrzą na świadomość, jako na jednolitą sferę, objętą jednym, ogólnym tytułem „cogitatio", kładąc przez to samo jednostronny akcent na stronę intelektualną i racjonalną, Pirandello ujmuje świadomość jako walkę, antytezę dwóch elementów. Będziemy tu mieli dążność do stwarzania stałych form i nie dającą się ująć w rozumowe kategorje, sferę emocji, impulsów i instynktów.



*L. Pirandello.*

Chęć do statycznego ujmowania życia, wtłaczania go w konstrukcje stałe, cechuje większość ludzi. Dźwigają oni na sobie ciężar niezmiennej formy, jak ślimak dźwiga na grzbiecie skorupę muszli, aczkolwiek podejrzewają, że poza temi formami jest coś, coś nienazwanego, chaos, żywioł i przepaść niezgłębiona. Każdy z nas wchodząc w życie, stara się zaślubić jedną duszę najwygodniejszą, duszę, która nam wniesie w posagu przymioty i właściwości, zgadzające się z naszemi aspiracjami, pomocne w drodze do celu. Lecz później, poza tym czcigodnym związkiem małżeńskim naszego sumienia, zaczyna się wściekły taniec i walka z temi innemi wzgardzonemi duszami, które pochowały się w podziemiach osobowości naszej.

Z dusz tych rodzą się myśli i czyny! Uznajemy je do-

piero wtedy, gdy nas przycisną do muru. Uznajemy je, uprawomocniamy, adoptujemy z tysiącem zastrzeżeń, z rezerwą, z powściągliwością.

(Diego w sztuce „Każdy na swój sposób").

Tendencja racjonalizująca jest analogją do Kantowskiej nauki o uporządkowaniu danych, płynących ze zmysłowości, przez kategorje rozumowe. Kantowskie „das Gewühl" — chaos zmysłowy ma u Pirandella odpowiednik w postaci bezpośredniości wrażeń.

Idealizm niemiecki w monumentalnem uporządkowaniu chaosu widział ideał ludzki — Pirandello natomiast przesuwa akcent wartościujący na płynność substancji i w tem już odźwierciedla się ideologja filozofji, orjentującej się biologicznie. Płynność i rozmach stanowią pełnię życia. Analogje prowadzą do bergsonowskiego „elan vital".

Bergson nawet Bogu odmawia stałej, określonej istoty: Bóg jest absolutnie nieobliczalny, tak, jak i człowiek Pirandella. Bergsonowski „Dieu, qui se fait" urabia korrelatywnie swój iluzoryczny charakter i świat, jako refleks, świat w którym będzie błądził „l'homme qui se fait". ślepy, nieszczęśliwy człowiek Pirandella

Dwa są typy charakterologiczne w tym teatrze. Jeden to dobroduszny mieszczuch, filister, który stworzywszy sobie świat skostniałych, raz na zawsze ustalonych form — ani kroku naprzód nie postąpi, bo mu tu jest wygodnie, zacisznie i bezpiecznie. Zdobył sobie miejsce u koryta, to jest pozycję socjalną, przekonania jego są niewzruszonemi dogmatami, a nigdy mu do głowy nie przyjdzie, że dynamika życia nie pozwoli na tamowanie. W drugim typie charakterologicznym konflikt polegać będzie na zderzeniu się obudzonej świadomości z chęcią spoczynku, z chęcią do statycznego ujmowania życia.

Każdy z nas zna żądzę spoczynku, każdy dążąc, myśli o przystani, pragnie nie iść, lecz dojść, a gdy go burzliwa fala z jakiejś wysepki zmiecie, oszalałemi z bólu rękami chwyta się kępy traw, aby nie płynąć wraz z nurtem groźnej, tajemnej rzeki istnienia. Kępy traw i wysepki — to konstrukcje i formy nasze.

„Porwani prądem życia, nagle w momencie burzy spostrzegamy, że wszystkie normy i kształty, w które zamknęliśmy nasze powszednie głupie życie łamią się i pękają pod nami. Wir znosi groble, zapory, tamy i granice, któremi posiłkowaliśmy się, chcąc sobie skonstrunować sumienie i osobowość. Cóż się dzieje

wówczas z naszymi uczuciami z obowiązkami nakazanemi sobie, z przyzwyczajeniami, z całą duszą naszą? Ach, wszystko wszystko ginie w tym odmęcie, w grze rozhukanych żywiołów w olbrzymiej, wspaniałej powodzi. Nareszcie! nareszcie! Huragan, wybuch, trzęsienie ziemi! (Diego w sztuce „Każdy na swój sposób")".

Tyrańska suggestja formy przestaje działać na tego, w kim nastąpiło obudzenie się świadomości, kto okiem krytycznem spojrzał na nasze prowizorje, przypadkowości i formy zaktualizowane. O ile obudzona świadomość zdoła opanować całokształt życia, stać się czynnikiem dominującym, wtedy otrzymamy nowy typ Pirandella, typ, który poniekąd stoi już ponad życiem. Jest to typ człowieka, trzymającego w swem ręku nici marjonetek, aby pociągać niemi dla własnej fantazji. Przed jego oczami rozgrywa się dramat, lub komedja, lepiej zegrana, niż na deskach teatru, bo grają ją ludzie żywi. Granica między sceną, a życiem zaciera się. Życie jest jak teatr, a teatr, jak życie. I tak, jak widz w teatrze wzrusza się i przejmuje, ale przy tem wszystkiem zachowuje świadomość, że jest tylko widzem, tak i Pirandellowski człowiek wiedzący Leon Gala gra nie tracąc świadomości swojej gry.

Jak będzie brzmiało przykazanie praktycznej mądrości życia? Nie wolno stać się niewolnikiem żadnej formy. Życie to ślepy akt tworzenia i niszczenia, dlatego też trzeba samemu burzyć i budować. budować i burzyć bez końca. Można kokietować formy, ale nie dać się wtłoczyć w żadną z nich raz na zawsze, nieodwołalnie. Przysiadać w drodze lecz nie rozsiadać się, bo biada temu kto się rozsiadł. „Elan vital" zdmuchnie go z drzewa życia, niby liść zwiędły. Ideję praktycznej mądrości może zrealizować jedynie dusza, posiadająca duży zapas sił witalnych i witalnej iluzji, pozwalającej na przechodzenie od formy do formy. Ale objektywizacja życia jest jednocześnie jego śmiercią. Poznawać to znaczy umierać.

Przed człowiekiem Pirandella są tylką dwie możliwości: prowadzić życie wegetacyjne, dając ujście naturze ludzkiej, która jest jedynie zbiorem zwierzęcych instynktów, impulsów i popędów, lub też zająć filozoficzne stanowisko Pirandella, które zresztą nie pozwala na żadną egzystencjalną możliwość. Jakże to mówi Leon Gala? („Quoco delle parti"). Muszę cię zapewnić, że

robię wszystkie wysiłki, aby istnieć jaknajmniej. Pragnę się zadowolnić, już nie własnem, życiem, ale patrzeniem na życie innych ludzi, a czasem na tę odrobinę własnego życia.. Usuwam się, usuwam się! Jednakże ta odrobina własnego życia wystarcza, aby Leon Gala w końcu sprawił nam witalną niespodziankę... Leon Gala jest zimnym oschłym snobem, w mrożeniu własnego serca, w poskramianiu uczuć widzi lek na mękę życia; Don Cosmo Laurentiano i pani Ponsa (sztuki „Vecchie giovani", „Cosie se vipare") znajdują wybawienie w ucieczce od zasady indywidualnej, od egoizmu, z którego grzech się rodzi. Don Cosmo Laurentiano i Leon Gala przejrzeli grę: jedyną pociechą dla nich jest myśl, że wszystko kiedyś przeminie, przeminie bezpowrotnie.

„Nie można żyć przed zwierciadłem, które nas nietylko mrozi odbiciem naszego wyrazu, ale jeszcze oddaje ten obraz wykrzywiony do niepoznania, przedrzeźniając nas, — mówi syn w „Sześciu postaciach dramatu". Nie można żyć, a jednak żyć trzeba. Pirandello bowiem podsuwa wszystkim swoim bohaterom lustro paraliżujące, aby ich dusze trzepotały się rozpaczliwie, jak motyle, wbite na szpilkę, uciekały od siebie, zżymały i buntowały się nadaremnie... „Czy nie zdarzyło ci się kiedy odkryć w lustrze, podczas, gdy żyjesz sobie nieświadomie, że własne twoje odbicie wydaje ci się obce, że cię wprawia w zakłopotanie, wyprowadza z równowagi, psuje ci wszystko — przywracając ci przytomność— to przeklęte lustro, którem są oczy ludzkie i oczy nasze, gdy nam nie służą do oglądania innych, ale do widzenia nas samych, jakimi być powinniśmy".

(Sylja „Quoco delle parti") Z afektami u Pirandella dzieje się więc podobnie, jak z afektami u Spinozy. Dość o nich pomyśleć, aby przytomność powróciła. Paraliżujące lustro staje przed bohaterem, w chwili najintensywniejszego działania, w chwili największego zacietrzewienia psychicznego, gdy namiętności są już u szczytu napięcia, a fanatyczna wiara w słuszność swoich przekonań zdaje się triumfować. Katastrofa przychodzi niespodziewanie, a klęska jest zupełna. Pod nogami otwiera się przepaść, wszystko o czemżeśmy ani na chwilę nie przypuszczali czegośmy nie widzieli, w sobie i koło siebie staje się faktem. Pajacyki sztucznie skonstruowane, z połamanemi rękami i nogami idą do kąta, na śmiecie (Doro Palegari w „Ciascuno a suo modo)", umarli

umierają dopiero teraz, dzieci wypierają się swoich rodziców („Tutto per bene“) świat zaludniany marami i marjonetkami naszego ja przemienia się w pustynię samotności. Życie gaśnie jak świeca dopalona.

W tej chwili Bohaterowie czują odrazę i wstręt nieprzezwyciężony do ślepej konieczności, która ich na świat wydała, do pętającego łańcucha wszechrzeczy, do nagiej prawdy istnienia.

Uspakajam się... a zaledwie się uspokoję, głuchnę na wszystko. Całe moje ciało jest ogłuszone. Ściskam dłoń i nic nie czuję. Ręce moje — patrzę na nie, nie wydają mi się już mojemi rękami. Otwieram woreczek, wyciągam lustro. Niema pan pojęcia jakie straszne wrażenie czynią na mnie te moje oczy umalowane, te moje umalowane usta... ta twarz, jak nie moja... (Delia Morello).

(D. c. n.).

*Edward Boyé.*

# Dookoła Kin.

Publiczność uczęszczającą do kina, można podzielić na dwie zasadnicze grupy. Jedną stanowią ci którzy poprostu szukają jakiejś rozrywki i jest im absolutnie obojętne z jakiego pochodzi źródła, gdyż bez względu na to czy zostają zaspokojeni lub nie — bliżej się niem nie interesują, pozostawiając wybór obrazu przypadkowi. Drugą grupę stanowią „uświadomieni“, mający swoje gusty, upodobania i sympatje, któremi się kierują w wyborze obrazu. Wśród tej grupy należy szukać zwolenników różnych rodzajów filmów (historyczne, komiczne, obyczajowe, awanturnicze i t. d.), wielbicieli „gwiazd“ i miłośników takiej lub innej wytwórni. Jeżeli chodzi o rodzaj filmu, albo tę czy inną „gwiazdę“ — przeciwnicy zwalczają się dosyć łagodnie. Zwolennik filmów awanturniczych gardzi komedją obyczajową, adorator Poli Negri „nie uznaje“ Liljamy Gish, wielbiciel Pat'a i Patachon'a przechodzi obojętnie obok najbardziej sensacyjnych reklam Chaplina i Harolda Lloyd'a. Gorzej — jeżeli chodzi o pochodzenie filmu, o jego cechy — że tak powiem — narodowe, o film amerykański, francuski lub niemiecki. Wtedy przeciwnicy wpadają w zacietrzewienie godne partji sejmowych, a swe upodobania artystyczne obciążają takim balastem sympatji lub antypatji politycznych, że nie są w stanie utrzymać równowagi, pozwalającej na objektywny sąd. Daje

się to zauważyć zwłaszcza w stosunku do filmu niemieckiego. Znam germanofobów, skądinąd ludzi mających pojęcie o kinie, którzy w filmie niemieckim widzą tylko odbicie wszystkich zbiorowych i indywidualnych grzechów rasy germańskiej, nie chcąc uznać żadnych faktycznych zasług, jakie Niemcy dla kinematografji położyli.

Nie ulega wątpliwości, że linja rozwoju sztuki kinematograficznej w różnych krajach przedstawia się falisto: po momentach szczytowych, następuje pewien zastój, a nawet— upadek, jednakże o tych momentach natężenia twórczego historja kina nie zapomina. Nie chcę tu zaczynać od początku świata (oczywiście — świata filmowego) i rozwodzić się nad tem co zawdzięczamy w tej dziedzinie Francji, a co Niemcom (Amerykę na razie zostawiam na uboczu). Wystarczy wspomnieć, że Francja właśnie, w postaci braci Lumière, dała nam kino, że tam dzisiejsza Dziesiąta Muza-Filmia stawiała swe pierwsze kroki, że tam wypuszczono ją poraz pierwszy z zamkniętego atelier na dalekie przestrzenie francuskiej ziemi, że tam nauczono ją kokieterji i wdzięku, że obudzono w niej sentyment, że... słowem zrobiono z niej—kobietę. Zato Niemcy zaczęli ją poważnie kształcić. Jeżeli nie wszystkie ich metody doprowadziły do pomyślnych rezultatów, to w każdym razie oni stworzyli film historyczny (dotąd była to zwykła maskarada), fantastyczny (Wegener) i eksperymentalny (Dr. Caligari). Od czasu kiedy Ameryka zalała rynek europejski swemi filmami, zabierając jednocześnie Europie zdolniejszych reżyserów, a nawet aktorki — twórczość europejska osłabła. W ostatnim roku dopiero pod naciskiem tak niebezpiecznej konkurencji, tworzy się rodzaj europejskiego „trust'u", w skład którego wchodzą wszystkie państwa mające w dziedzinie kinematografji jakieś tradycje czy aspiracje, nie mówiąc już o... kapitałach.

Jeżeli byśmy chcieli na zasadzie filmów widzianych w Warszawie w ostatnim sezonie orzec, które z tych państw ma najwięcej danych do przeciwstawienia się potężnej amerykańskiej rywalce, to (przepraszam najmocniej tych którym to sprawi przykrość) pierwszeństwo chyba przyjdzie oddać Niemcom. Zróbmy przegląd.

Filmu włoskiego nie było ani jednego („Quo vadis" był włosko - niemiecki). Szwecki film „Gösta Berling" był pod każdym względem pierwszorzędny. Praca wytwórni „Sven-

ska" w europejskim dorobku będzie stanowiła poważną pozycję, Pozostają jeszcze francuskie i niemieckie „szlagiery", które wynurzały się tylko od czasu do czasu z morza obrazów amerykańskich zalewających w tym roku ekrany warszawskie. Zacznijmy od francuskich.

Według mnie najlepszy był film najmniej reklamowy p. t. „Uciemiężeni" (reż. Roussel). Doskonały scenarjusz, świetna gra, brawurowa reżyserja, ale całość zarówno w ujęciu jak w ideologji.. amerykańska. Dwa następne obrazy tego samego reżysera („Fijołki cesarskie" i „Ziemia obiecana") były znacznie słabsze, aczkolwiek miały kilka ładnych momentów. Najmniej oryginalny był „Koenigsmark" (reż. L. Perret), najwięcej reklamowany ze względu na scenarjusz w/g. Benoit. Film ten ma wszystkie cechy eleganckiej precyzyjnej francuskiej roboty, ale nie wnosi nic nowego, niczem nie przeciwstawia się przeciętnemu dobremu filmowi amerykańskiemu.

Trochę innego powietrza wnosi do filmu francuskiego Możżuchin, którego obecna działalność w francuskim zespole może być rozpatrywana pod kątem sztuki francuskiej. Okrzyczany jako arcydzieło przez prasę franc. a w części i naszą, obraz „Kean" jest bezwątpienia interesującym eksperymentnem wizualnego ujęcia przeżyć słynnego aktora, ale nie waham się przyznać, że wrażenie jakie wyniosłamn z tego obrazu było niemiłe (może go trzeba obejrzeć kilkakrotnie). Za dużo tam ciężkich „nastrojów", zalatujących teatrem i... Rosją. Inne filmy z Możżuchinem i Lisienko („Golgota uczciwej kobiety", „Grzeszna miłość"), abstrahując od bardzo indywidualnej gry samego Możżuchina — są zbyt banalne, ażeby o nich wspominać.

Tyle Francja.

Poziom przeciętnego obrazu niemieckiego, sądząc z repertuaru ubiegłego sezonu — znacznie się obniżył. Zato otrzymaliśmy 2 obrazy, które będą stanowiły dorobek t. zw. klasycznego repertuaru. Mówię o „Nibelungach" (I część) i „Portjerze z hotelu Atlancic". O „Nibelungach" wypowiedzieli się obszernie zarówno literaci jak artyści-plastycy, dodam więc tylko, że legendarny świat germańskiego eposu wyczarowany przez Fr. Lang'a otworzył widzom jakgdyby nowe pole widzenia i dostarczył im nowego emocjonalnego materjału. „Portjer z hotelu Atlantic" rozwiązuje realistyczno-psychologiczne zagadnienie dramatu starości

w sposób tak twórczy, nowy i par excellence kinotyczny, że film ten nietylko nie utonie w powodzi codziennych wrażeń kinowych, ale będzie napewno punktem wyjścia dla dalszych poszukiwań nowych wartości. Obraz ten będzie miał też znaczenie „historyczne", jako pierwszy film europejski, który zdobył rynek amerykański, dotąd dla produkcji europejskiej niedostępny. Tak samo jak Pola Negri podbiła Amerykę nie swoim talentem, bo talentów tam jest dosyć, lecz swą odrębną indywidualnością aktorską, tak film niemiecki zdobył amerykański rynek swą odmienną fizjognomją, nie przypominającą nic z tego, co amerykanie tworzą codzień u siebie.

Jednakże to niemieckie „zwycięstwo" niczego nie dowodzi, gdyż rok przyszły może przynieść nowe ugrupowania, o ile.. wogóle będzie się jeszcze produkowało filmy „narodowe". Sądząc z widzianych już u nas kombinacyj francusko - wiedeńskich („Królowa niewolników", „Salambo"), praca takich mieszanych zespołów coraz bardziej się przyjmuje. Na szczęście filmiarze nie są tak nieprzejednani w swych uprzedzeniach narodowych jak publiczność i, łącząc się w Filmową Ligę Narodów będą się starali napewno oddać jej najlepsze swe siły i talenty. Niedaleka już jest chwila kiedy w filmie przynajmniej nie będzie miejsca na antagonizmy narodowe i rasowe. Film najbliższej przyszłości to film m i ę d z y n a r o d o w y, którego pierwszymi realizatorami na wielką skalę są: Abel Gance i D. Griffith

*St. Heymanowa.*

# Nowe dzieło Ravel'a

*(L'enfant et les Sortileges).*

Na lazurowym brzegu, w Monte Carlo, wystawiono po raz pierwszy fantazję liryczną Maurycego Ravel'a, osnutą na tle ślicznego poematu pani Colette. W przeciwieństwie do „Godziny hiszpańskiej" Ravel nie mógł się tym razem ograniczyć jedynie do ścisłego trzymania się tekstu, ale rola jego polegała zarówno na stworzeniu odpowiedniej atmosfery, jak na odtworzeniu duszy bohaterów poematu. Ażeby zrozumieć walory dzieła Ravela niepodobna nie znać tekstu. Posłuchajmy więc opowieści pani Colette.

Sześcioletni chłopczyna rozkoszuje się swobodą i pięknem

przyrody. Ale oto wchodzi „zła mama" i każe mu pisać. Kładzie przed nim zeszyt, książkę i wskazuje na zegar. Mały buntuje się. Drze zeszyt, kopie dywan, ciągnie kota za ogon, rozbija imbryk i wyczerpany pada na krzesło. Ale fotel zrzuca go, nie chce przyjąć — i odtąd wszystkie sprzęty będą w ten sposób postępować ze złośnikiem. Ławka, kanapa nie chcą go znać. Zegar mści się za zerwane wahadło i bez przerwy wypomina Małemu wszystkie jego złe figle. Filiżanka tańczy jak szalona, ogień bawi się z popiołem, kawałki podartego dywanu gonią się po pokoju. Księżniczka Bajek wraca do swego podziemnego państwa... Ale najgorszym jest stary profesor arytmetyki i towarzyszący mu pochód cyfr... Tym razem Dziecko daje za wygraną i pada wyczerpane...

Cisza zwabia do pokoju koty. Wielki czarny kot i biała kotka śpiewają duet miłosny i wychodzą do ogrodu. Dziecko idzie za niemi.

Scena w ogrodzie. Słońce zaszło, księżyc wejdzie za chwilę. Nad stawkiem brzęczy rój owadów. Słychać kwakanie żab, śmiech sów, trele słowików... Dziecko upaja się swobodą... Ale drzewo, o które się opiera, również go nie chce. Wymawia mu wczorajsze uderzenie nożem... Ważka zali się, że uwięził jej siostrę. Żabki drzewne, wiewiórki przypominają małemu zbytnikowi tysiące nieetycznych postępków... Postanawiają go wygnać.. — W bójce Mały otrzymuje ranę, której zwierzęta nie umieją opatrzeć. Wołają więc na pomoc Mamę, która zabiera Łobuza...

Oto w kilku słowach treść poematu Colette, który dla Ravel'a stał się źródłem prawdziwego natchnienia.

Pierwsze zaraz takty mówią nam o Nudzie, dręczącej Małego. Monotonja kwart i kwint doskonale oddaje ten nastrój. Prostota środków artystycznych uderza słuchacza od początku. Po żywem *presto*, kiedy Mały złości się i krzyczy, słyszymy poważną ciężką przygrywkę do tańca fotela z taburetem. Poczem następuje *Allegro vivo* „ding, ding" zegara. Imbryk tańczy foxtrotta, przyczem śpiewa coś w żargonie parysko-londyńskim. Księżniczka śpiewa przy akompanjamencie harfy. Scena kończy się romantycznym duetem kotów.

Chór ropuch, z charakterystycznem *kwaki kaoko* wita wejście Małego do ogrodu. Chór milknie na dźwięk amerykańskiego walca w wykonaniu ważek. Łączą się z nim trele słowika i cichy śpiew żabek drzewnych. Walc milknie

z chwilą wejścia Matki. Akt drugi kończy się chorałem w stylu Bacha.

Wyższa pod względem muzycznym od „Godziny Hiszpańskiej", fantazja Ravel'a ma zapewniony sukces wszechświatowy. Jest nietylko rozkoszną rozrywką dla melomanów, ale i rzeczą, w której niejeden muzyk znajdzie przykład i wskazówki jak pisać można! Na premierze autora wzywano czterokrotnie.

Jedną, jedyną wielką rolę, dziecka, powierzono pani Fanny Helda. Powierzchowność i wdzięk śpiewaczki nadaje się doskonale do tej partji. Trudno marzyć o lepszej odtwórczyni Dziecka.

L'enfant et les Sortileges jest najpierwszą premierą, zapowiedzianą przez Operę Paryską na nadchodzący sezon zimowy.

Z.

# SCENA

Piękne panie, wystrzegajcie się gołowąsych idealistów, biorących życie poważnie. W sztuce p. t. „Fata morgana" (Teatr Letni), p. Ernest Vajda, komedjopisarz węgierski, opowiada o młodym chłopcu, namiętnym a źle wychowanym (rzecz się dzieje na głuchej prowincji), i o młodej mężatce, która pozwoliła sobie w pewnych, dość szczególnych okolicznościach zaflirtować się z wspomnianym niedoświadczonym a niewinnym gimnazistą-półdzikusem, od wieczora aż do rana, od początku aż do zupełnego końca, Urocza lwica budapeszteńska, ten przelotny uścisk, zamieniony z krzepkim dziewiętnastoletnim arcy prowincjonalnym Romeem węgierskim traktuje jako pikantną przygodę, ale Romeo z węgierskiej prowincji, ba! z węgierskiej pustyni! nie jest wytwornym Feliksem z „Niewinnej grzesznicy" Grubińskiego. Wywołuje skandal. Kocha i jest kochany, więc brutalnie oświadcza mężowi Matyldy, że ożeni się z jego żoną, a gdy tamten próbuje coś żartobliwie odpowiedzieć, maturzysta ryczy: „Stulić pysk!" i rzuca się z pięściami. Biedna Matylda osłupiała. Namiętny jedynak w uniesieniu miłosnem i z najgłębszą wiarą w prawość swego postępowania grozi pięściami nawet rodzonemu ojcu. Niema to, jak szlachetna bezkompromisowość i zacne prosto z mostu!

W trzecim akcie odrabia się grzechy towarzyskie, aktu drugiego.

P. Mieczysława Ćwiklińska grała uwodzicielkę przepięknie. Djalog przez nią prowadzony, jarzył się całą gamą subtelnych akcentów. Wyglądała ślicznie.

P. Hnydziński w trudnej roli dziewiętnastolatka Jerzego osiągnął naturalność, ale w tej naturalności był jeszcze monotonny.

Przekład p. Dunin-Markiewicza bardzo dobry.

*

„Okręt sprawiedliwych" Jewreinowa jest typową sztuką rosyjską. Każdy bohater nosi w zanadrzu krwawiące pytanie: gdzie jest prawda?

Z filozoficznego punktu widzenia „Okręt sprawiedliwych" należy do utworów naiwnych. Z punktu widzenia artystycznego stanowi dość prostaczą, szematyczną, alegorję sceniczną, komentarz sceniczny do komunału z wzorków kaligraficznych: idealizm nie może być wyprowadzką z życia; jako widowisko teatralne posiada mnóstwo, nawet za dużo, efektów. Teatr Polski wystawił te sztukę barwnie i ruchliwie, „bogato". Pp. Samborski, Kosiński, Maleszewski, Modzelewska, Gromnicka, Broniszówna, Leszczyńska (ta młoda artystka posiada mocne akcenty dramatyczne), Munclingrowa, Maszyński, zresztą, wszyscy artyści wirowali wybornie w mętnym nieco kolejdoskopie p. Jewreiwowa, a p. Borowski, jako reżyser znakomicie temu wirowaniu przewodził.

*R. M.*

**Nowy Hamlet.** Hamlet ma w Anglji tradycje tak wielkie, że rzadko się zdarza by cudzoziemiec miał odwagę przemówić do publiczności angielskiej słowami królewicza duńskiego. Znalazł się jednak taki śmiałek. Jest nim John Barrymore, znany Amerykański aktor filmowy. Zdobył on sobie wstępnym bojem zatwardziałe serca brytyjskie. Krytyka londyńska twierdzi, że jest on najlepszym z „żyjących" Hamletów.

**Pirandello w Paryżu.** Henryk IV — bohater najnowszej sztuki Luigi Pirandello, jest to młody arystokrata włoski, który doznał silnego wstrząsu mózgowego spadając z konia i żyje w przeświadczeniu, że jest cesarzem niemieckim. Rodzina umieszcza go w zamku, otacza służbą, poprzebieraną w stroje historyczne i utrzymuje w tem mniemaniu. Upływa lat 20. Od lat 8 Henryk IV odzyskał zmysły i tylko udaje warjata. Udaje, bo go bawi cała ta komedja. Wyzyskuje sytuację, żeby śledzić żonę, która go zdradza, i zabija jej kochanka. Czyni to tak sprytnie, że psychjatrzy zastanawiają się czy nie jest on teraz gorszym warjatem niż dawniej. W sztuce tej rozwinął Pirandello paradoksalną głęboką fantazję filozoficzną na temat samopoczucia osobowości. Bohatera grał pan Pitojew.

# KSIĄŻKI

*OD REDAKCJI. W rubryce „Książki" omawiane będą dzieła nadesłane pod adresem redaktora „Fantazego", Warszawa: ul. Polna 64. m. 53.*

---

**Wacław Grubiński:** *W moim konfesjonale,* Warszawa, 1925' Nakł. F. Hoesicka.

Nie można powiedzieć, żeby nasza krytyczna literatura, zwłaszcza jeżeli o teatr chodzi, była bardzo bogata to też każda książka, która te tematy porusza, staje się wypadkiem dnia. Oczywiście książka Grubińskiego jest szczególnie wybitnym tego dnia wypadkiem. Sądzę, że zbyteczne będzie tu powtarzanie wszystkich należnych autorowi „Lenina" literackich rang i tytułów do sławy, zwłaszcza że Grubiński tym razem nie jako twórca lecz jako sędzia występuje. Chcę tylko przypomnieć, że Grubiński jest bardzo niebezpiecznym polemistą i wirtuozem djalektyki. Dobrze to sobie uprzytomnić zanim się odchyli pierwszą kartę jego nowej książki, by się odrazu nie dać uwieźć i choć przez jakiś czas bronić swego „uprzednio wyznaczonego" stanowiska.

Odprawiwszy tedy parę doskonałych egzorcyzmów, podchodzimy do tego dziwnego konfesjonału, w którym Grubiński spowiadał kolegów po piórze, siebie samego, oraz czytelników. Z przyzwyczajenia, które mi jeszcze z lat dziecinnych zostało, patrzę przedewszystkiem na koniec. Mój Boże, ileż tu nazwisk! Ładny szmat życia teatru w Polsce obejmują karty tej żółtej książki. Należałoby się w tem miejscu nieco porozwodzić nad historyczną wartością „Konfensjonału". Bez długich omawiań stwierdzam, że mimo licznych polemicznych wycieczek, mimo to, że Grubiński bynajmniej nie bawi się w objektywność sądu i nie ma zresztą zamiaru w nią się bawić, ta książka — dzięki pewnym szczególnym zaletom ma prócz innych także dużą wartość historyczną. Jest nią niesłychana sumienność autora. Sumienność? Jakże może cnota tak pedantyczna godzić się z werwą, ogniem, temperamentem polemicznym i złośliwością ironisty? A jednak tak jest i ta właśnie cnota sumienności bije przedewszystkie z kart „Konfensjonału".

Znamy, ach zanadto dobrze znamy różne sposoby i sposobiki pisania teatralnych krytyk. Są śród nich rzeczy tak absolutnie wodniste, że nic z nich na

sicie czytelnika nie zostaje, są krytyki napisane dla dowcipu, (często doskonałego) do którego dociąga się sąd o danej sztuce, są profesorskie wypracowania z nieodzownym(!) „przeglądem retrospektywnym" i zupełnie już zbytecznym „rzutem oka w przyszłość", są wreszcie pisane na wiarę własnego nazwiska, w których autor poprostu mówi, że coś go nudziło lub bawiło, a czytelnik ma wierzyć, iż tak widocznie być musi. KrytykiGrubińskiego nie należą do żadnego z tych genre'ow, Grubiński stoi na pograniczu krytyki ściśle naukowej, (od której wziął właśnie ową sumienność i konsekwencję w metodzie pisania) i błyskotliwego feljetonu, dowcipnej rozmowy. Rzadką (niestety!) i niesłychanie cenną zaletą tej książki jest niewygłaszanie żadnych wyroków, których licznymi i konsekwentnie dobranymi motywami nie zaopatrzono. Autor zawsze odkrywa drogę swego rozumowania jakby mówił: „patrzcie, tu stoję i tak myślę, bo z tych i tych powodów nie umiem i nie mogę inaczej". Rzecz inna, że czasem inny sędzia mógłby znaleźć nieujawnione przez „Konfesjonał" inne motywy, któreby wyrok skazujący zamienić mogły na uniewinnienie. Niema sądów niewzruszonych: lecz jakże często bywają wyroki nieumotywowane albo wydane nawet wbrew ukrytym w sercu i mózgu motywom. Takich wyroków Grubiński nie feruje nigdy. Można się z nim czasem nie zgadzać, lecz niepodobna nigdy zaprzeczyć bystrości i sumienności rozumowania.



*Wacław Grubiński.*

„W moim Konfesjonale" jest książką napisaną z rzadką maestrją językową. Tego wybornego pisarza nigdy nie zawodzi słowo, zawsze trafnie dobrane i w swej roli niezastąpione. Grubiński należy do tych pisarzy krytycznych, którzy umieją zawsze powiedzieć to, co chcą. Czy to nie wielka rozkosz już nie tylko dla pisarza, któremu tego daru z całego serca zazdroszczę,

ale przedewszystkiem dla czytelnika? Szczęśliwy czytelnik wie przynajmniej czego od niego chcą. I choćby nie wiem jak sprzeczał się z autorem— musi wszystko przedyskutować do końca, choćby się gniewał na tę książkę, musi do niej powrócić, dopóki nie udowodni swego stanowiska lub dowodom autora nie ulegnie. Bowiem Grubiński każe myśleć i zmusza do myślenia. Bezmyślność jest dla niego grzechem śmiertelnym, za który w jego konfesjonale rozgrzeszenia się nie dostaje.

*W. Popławski.*

**Juljusz Kaden-Bandrowski:** *Miasto mojej matki*, Warszawa, 1925, W. Czarski i S-ka.

Nigdy jeszcze dotąd nie zdarzyło mi się pisać o książkach Juljana Kaden-Bandrowskiego. Różne się na to składały przyczyny. Niepoślednią śród nich rolę grał zły zbieg okoliczności (kiedy wychodziły z druku nie panowałem właśnie wówczas nad żadnem t. zw. „miejscem do wypowiedzenia się"), lecz przyznać muszę, że nie zawsze ten wrogi mi zbieg był jedyną przyczyną mojego milczenia. Kaden-Bandrowski jest autorem, który w sposób sobie tylko wiadomy. wnikać umie w moje serce. Recenzja z jego książki musiałaby wyjść z ram zwyczajnych zachwytów, uniesień, polemik czy analiz. Musiałbym otworzyć swoje serce — co mi jest szczególnie niemiłe, musiałbym pisać publicznie słowa, które mówi się tylko bardzo blizkim i bardzo zaufanym. Nię lubię się wywnętrzać i boję się tego. Ta właśnie obawa była jednym jeszcze z powodów, wyznaję — niego dnych, dla których dotąd o książkach tego znakomitego pisarza milczałem. Lecz oto wyszło „Miasto mojej matki" i dłużej milczeć już niema potrzeby. Samo odwołanie się do tej książki, która cała jest sercem, samo zsolidaryzowanie się z nią uwolni mię od konieczności wstydliwych serdecznych wynurzeń.

„Miasto mojej matki"—tę historję lat dziecięcych z prześlicznym, mądrym na końcu morałem najłatwiej nazwaćby można epopeją. Ale „Miasto mojej matki" epopeją nie jest i nie jest także szeregiem obrazów. Jeżeli już o porównanie chodzi, to może najsłuszniej należałoby tę przedziwną książkę nazwać poematem symfonicznym—ba—nawet symfonją, ze względu na surowe wymagania formalne jakie sobie autor postawił.

Dziwna książka. Napisana dla ludzi każdego wieku i każdej sfery. Może ją czytać chłopczyna, który świeżo doszedł do tak zwanego używania rozumu, i mąż dojrzały i starzec już tylko pamiętający. Może ją czytać każdy od robotnika do ministra, od dżokeja do ziemianina, od żołnierza do biuralisty. Jeden jest tylko warunek: Trzeba mieć serce. Prawdziwe serce — czułostkowość tu nie wystarczy. Typy z rodzaju „najpierw, panie dzieju, chleb — potem, panie dzieju, zabawa", te typy, które smutek uważają też za zabawę, bo znają go tylko z literatury, która dla nich równa się zabawie, te typy tej książki czytać nie mają poco.

Analiza? Rozbiór „poszczególnych części? Nie! Zrobią to za mnie inni— bo przecież książka Kadena będzie napewno wkrótce szkolną lekturą. Chcę tylko powiedzieć, że w tej serdecznej książce olbrzymia jest skala uczuć. Od takiego ustępu jak „Niejaki Kastalski", tak rozdzierającego, że

prawie już wkraczającego w te dziedziny ludzkiej nędzy serdecznej, o której z „humanitarnych“ względów pisać nie wolno aż do „Sławy“—tego wspaniałego scherza, utrzymanego jednakże w molowej tonacji.

Kaden jest wykształconym muzykiem. Stąd w sposobie jego ujmowania rzeczy i życia przeraża wrażliwość i wyraz akustyczny nad optycznym. Stąd pewnie też tyle nieporozumień i tylu krytyków, którzy, przyzwyczajeni do niesłychanie częstszego w literaturze wizualnego pojmowania, nie mogli się „pogodzić“ ze stylem i dźwiękowością autora „Łuku“. Kaden nie jest ślepy — widzi on życie, nie gorzej od innych normalnych ludzi. Lecz jego twórcza nadnormalność leży w trąbce Eustachego. On słyszy życie, ludzi, Polskę, historję, słyszy siebie samego, słyszy własne i cudze serca. Gdyby kiedy zechciał powinienby objechać wszystkie grody i zapadłe kąty Polski. Od Krakowa aż po jakieś Bohorodczany, Leszna. Biłgoraje Słonimy i jak się tam one zwą. Posłyszałby wszystko, z czego się składa współczesność polska i.. może z tego słyszenia powstałaby książka o polskiem życiu. Śmieszną jest rzeczą radzić pisarzowi co ma zrobić. Ale ponieważ 1) książka taka jest koniecznością, 2) Kaden - Bandrowski napisałby ją cudownie i zresztą, że nie jest to rada lecz tylko pobożne życzenie prawdziwego wielbiciela — więc ośmieliłem się ten „projekt“ tu wypisać.

*Wiktor Popławski.*

**O Marcelinie Desbordes — Valmore** najsubtelniejszej z poetek francuskich wydał nową książkę jej biograf p. Lucjan Deseave. Nowe to dzieło, które rzuca ciekawe światło na życie prywatne wielkiej poetki nosi tytuł „La vie amoureuse de Marceline Desbordes—Valmore.

**„Stół mówiący“** — oto tytuł książki Stefana Lauzanne, która znalazła życzliwe przyjęcie krytyki francuskiej. Owym stołem mówiącym jest stół pana de Virgenes, który służył jako biurko wszystkim francuskim ministrom spraw zagranicznych od roku 1783 do 1912 — kiedy pan Poincaré odesłał go do Luwru. Stół bardzo zajmująco opowiada swoje wspomnienia.

**W. Steed** były redaktor polityczny „Times“ ów, zaś obecnie kierownik „Review of Reviews“ wydał pamiętniki swoje p. t. „Through Thirty Years“. Steed miał jak wiadomo olbrzymi wpływ na politykę angielską w czasie wojny. Pracował też z zapałem w prowadzonej przez Lorda Northcliffa „Propagandzie krajowej“. W pamiętnikach swoich, które przynoszą bardzo bogaty materjał faktyczny i anekdotyczny, Steed z wyraźną przyjemnością podkreśla nienawiść, jaka panowała między Clemenceau i Wilsonem.

**Henri Gheon** (autor granego u nas w teatrze Bogusławskiego misterjum p. t. „Pasterka śród wilków“) napisał nowe misterjum p. t. „Cudowna historja młodego Bernarda de Menthon“. Tym razem autor wzorował się ściśle na formie misterjów średniowiecznych.

**Piotr Benoit** napisał nową powieść, co zapewne bardzo ucieszy liczne jego zwolenniczki i mniej licznych zwolenników. Akcja tej nowej powieści toczy się w Palestynie. „Studnia Jakóba“ — bo taki jest tytuł tej nowostki, napisana jest z dużą znajomością obyczajów żydowskich i niekłamaną sympatją dla narodu wybranego. Oczywiście jest to rzecz, jak wszystkie dzieła Benoit’a, dość płytka i banalna. Imię bohaterki, jak zresztą we wszystkich

innych powieściach autora Atlantydy, zaczyna się od głoski A.

**Węgry w Ameryce.** Poza, nielicznymi zresztą, autorami amerykańskimi teatry nowojorskie grają prawie wyłącznie sztuki węgierskie. Panowie Molnar, Vajda, Biro i Lengyel święcą tam prawdziwe triumfy, natomiast nazwiska francuskie prawie zupełnie zniknęły z afiszów. Dwa są powody tego zwycięstwa madjarów nad gallami. Po pierwsze sztuki węgierskie przepełnione są tvm dosyć niewybrednym sentymentem, któ ry „bierze" naiwną publiczność amerykańską, po drugie francuzi nie godzą się na zbyt niskie honorarja jakie im agenci amerykańscy ofiarowują. Węgry są tańsi i słusznie.

**Setna rocznica śmierci Courier'a.** W tym roku upływa sto lat od śmierci autora słynnych „Pamfletów politycznych i literackich" Pawła Ludwika Courier'a. W ostatnich czasach Courier stał się znów sławny we Francji. Bo, nawet niektórzy krytycy porównają jego pracę z Pascalem, Racinem i pamiętnikami Beaumarchais. Sam nawet Robert Gachet, który przed 15 laty nazwał go szpiegiem i sprzedawczykiem, teraz go rehabilituje.

**„Socjalizm w karykaturze — od Marxa do Mac-Donalda" —** Taki tytuł nosi zbiór karykatur p. Wendel. Jest to, według autora, ważny przyczynek do historji kultury, gdyż karykatura wypowiedzieć może te prawdy, które niedostępne są słowom. Główne żądło swej złośliwości zwraca p. Wendel przeciw burżuazji i komunistom.

**Z literatury portugalskiej.** Nakładem firmy Ailland w Lizbonie wydano dwa dzieła omawiające nieszczęśliwą wyprawę króla Sebestjana portugalskiego do Afryki. „*Litt. Times*" poświęca im dłuższe sprawozdanie podkreślając olbrzymi wpływ „sebastjanizmu" na dzieje Portugalji. Przypomina czytelnikom, że bitwa pod Alcacer—Kebir (4. VIII 1578) położyła kres świetności korony portugalskiej. Zdania historyków co do osoby młodego wodza są podzielone. Współcześni uważali go za młodzieńca „bez lęku i... bez doświadczenia". Z dwu wspomnianych tu książek jedna, pióre p. Antero de Figueiredo (don Sebastaïs rei de Portugaï) podnosi pod niebiosa „cudowne dziecko" wszystkie klęski przypisując intrygom wuja jego Filipa 2-go hiszpańskiego. Drugi autor p. Sergio (O Desejado) uważa króla Sebastjana za „awanturniczego kretyna", przyczem powołuje się na 7 relacji naocznych świadków bitwy pod Alkacer — Kebir. Oba te dzieła wywołały w Portugalji burzliwą polemikę śród historyków, literatów i polityków.

**Pierwszy kompletny przekład Firdusi'ego,** króla poetów perskich ukazał się po angielsku we wzorowym (podobno) przekładzie obejmującym ośm tomów.

**Galsworthy** wydał tom nowel, które dotychczas ukazywały się tylko w czasopismach. Tom ten nosi tytuł „Caravan".

**Podróż naokoło świata w Nowym Jorku.** Jest to książka pana Berkowici. Autor pietnaście lat życia spędził na wędrówkach po okolich N. Jorku zamieszkałych przez emigrantów ze wszystkich zakątków świata. Pan Berkowici rozwiewa legendę o szybkiem amerykanizowaniu się obcokrajowców. Książka ta winna zainteresować nasz urząd emigracyjny.

# KRONIKA.

**Filotofja futuryzmu.** W jednym z ostatnich numerów dwumiesięcznika „La vie des lettres et des arts" p. Henri Serouya stara się dać zarys filozofji futuryzmu.

Moment powstania futuryzmu łączy p. Sereuya z momentem odrodzenia się Marksyzmu. „Hegel w swojej Filozofji Prawa wywodził teraźniejszość z przeszłości. Karol Marks i Lassale, umysły rewolucyjne, wskazywali możliwości i pierwiastki twórcze w przyszłości". Futuryzm jest więc „une volontê novatrice" we wszystkich dziedzinach poznania, czyli — cytujemy ustęp z Manifestu Marinettiego—„Futuryzm jest gloryfikacją genjusza illogicznego i szalonego, odczuwalności artystycznej Ruchu, Mechanizmu, Music-Hallów, Wolności używania słowa, dynamizmu w plastyce, Teatru Syntetycznego". Jednem słowem — jest to wprowadzenie nowych wartości artystycznych i moralnych. Futuryzm, jako uosobienie Postępu, zrywa z tradycją Muzea, Akademje, Uniwersytety nie są potrzebne Marinettiemu ani jego uczniom. Pragną oni uzgodnić nasze życie z dynamizmem żywym, wciąż odradzającym się przez aktywność praw Mechaniki. Maszyna, to najważniejszy symbol Futuryzmu. Nie jest to przedmiot utylitarny w pojęciu pragmatycznem, ale koncepcja która wywarła na umysły futurystów wpływ bardzo głęboki i bardzo specyficzny. Jednym z głównych haseł Futuryzmu jest walka o Wolność używania Słowa. Pomimo iż doszedł do summum abstrakcji i zintelektualizowania, język jest „un mobil social". Współczesny język jest zbyt konwencjonalny, ciężki, ugina się pod ciężarem hipokryzji. Nie może przeto zadowolnić człowieka XX w., którego witalność nie znosi ograniczeń. Mechanizm uwielbiany przez jednych zwalczany przez drugich uprościł wysiłek mięśni, zniósł odległości. Maszyna jest momentem twórczym, a zarazem niebezpiecznym dla człowieka, który ją stworzył. Na niej opiera Marinnetti wiarę w powodzenie swojej teorji. *L'Hómo Faber*, przystosowanie utylitarne pod formą ewolucji twórczej— wszystkie te „entités" bergsonowskie znajdują interpretację w ruchu fututystycznym.

W dziedzinie sztuki jądrem Futuryzmu jest eksteryoryzacja podświadomości w obrazach czystej formy. Podstawą logiki Futuryzmu jest analogja (tendencja charakterystyczna dla romantyzmu i znamienna w bergsonizmie). Trudniej rozumiemy konieczność używania szeregu wyrazów z pominięciem praw składni. Atawizm naszego ukształtowania intelektualnego mimowoli buntuje się przeciwko onomatopei, jako *jedynej* formie wypowiedzenia się. Oto np. jak Marinetti wyraża gamę wrazeń człowieka pędzącego samochodem: Mokastrinorfralingari - dori - dori - dori - wronkap wronkap - angola - angoli-angola-angolin - wronkap - diraror diraror-diranku-falaso-falasohhh-falaso - frinkpink - via AAAAAR.

W muzyce dążą Futuryści do „uzgodnienia dźwięków z turkotem maszyny". Malarstwo powinno dawać sensacje często dynamiczne i t. d. Całą sztukę Futurystów przenika spontaniczna, pijana potęga życia. W polityce odpowiada Futuryzm tendencjom faszystowskim. Zerwanie z tradycją. Uwielbienie wojny, jej destrukcyjnego piękna. Człowiek pragnący żyć musi walczyć, gdyż jest to jedyna droga prowadząca na szczyt, gdzie osiągnąć może Nadczłowieczeństwo.

**Jeszcze o „Nadrealistach“.** W pierwszym numerze „Fantazego“ pisaliśmy o groźnie brzmiącym manifeście nowej szkoły literackiej, która mianuje się nadrealistami (les surrealistes). Rudolf Kayser w „*Die neue Rundschau*“ zaznacza w swym interesującym artykuliku o nadrealistach, że stwierdzają oni swym manifestem ogólnie zaznaczający się powrót do realizmu. Charakterystyczną cechą tego nowego realizmu jest, iż niema on nic wspólnego z naturalizmem epoki Zoli. I to ani z jego techniką pisarską, ani z charakteryzującym go determinizmem w odniesieniu do zjawisk socjalnych. „Rzeczywistość jest podstawą wszelkiej wielkiej sztuki. Bez niej nie istnieje życie i nie może istnieć wszelka substancja. Rzeczywistość jest ziemią pod naszymi stopami i niebem nad naszą głową“ — wołają nadrealiści i dodają, że ruch swój uważają za powszechny i nie ograniczą się do jednego kraju, lecz ogarną całą ziemię. Początek zrobili przyjmując do swego grona niemieckiego pisarza Iwana Golla, który wraz z francuzami podpisał manifest. Charakterystyczne dla nowego ruchu jest zwrócenie się nadrealistów do cudownej twórczości Artura Rimbaud. W ostatnim numerze „*Nouvelle Revue française*“ znany krytyk Albert Thibaudet analizując ten nowy ruch mówi, że „nadrealiści pragną zorganizować fantomy, pragną wcielić znowu do literatury to, co z niej ucieka. To nie circulus vitiosus, to żywe koło wszelkiej twórczości.“ — Mimo pewne śmiesznostki w swym manifeście są nadrealiści ciekawą grupą. Rzeczywistość zaczyna znowu zajmować poczesne stanowisko w twórczości ludzkiej. Można się z tego tylko cieszyć.

**Ina Zadora — Zbierzchowska,** śpiewaczka, urządziła w Paryżu wieczór, poświęcony wyłącznie pieśni polskiej, na którym wykonała utwory Moniuszki, Niewiadomskiego, Sołtysa Paderewskiego, Szopskiego i Szymanowskiego. Pan J. D. z „Le Monde musical“ poświęca naszej rodaczce parę pochwalnych zdań, słusznie przy tem zwracając uwagę, że przy odtwarzaniu pieśni obcych publiczność winna otrzymywać przekłady tekstów poetyckich. Inaczej pieśń przestaje być pieśnią, to znaczy utworem stworzonym wspólnie przez poetę i muzyka.

**Tajemniczą trójką autorów** książki p. t. „Initiation de la reine Dormine“, która uczyniła wiele hałasu w niektórych „kapliczkach“ literackich Paryża — okazali się pp. R. Rendau, Alb. Antoine i J. Royere. Autorom zarzucano prowadzenie kompanji przeciw pewnej grupie wydawców oraz przeciw działalności literackiej pani Monnier. W rozmowie ze współpracownikiem „Les Nouvelles litteraires“ p. Antoine zaprzecza tym intencjom.

Redaktor naczelny Wiktor Popławski. Redaktor odpowiedzialny Ed. Topolski
Wydawcy: E. Topolski i W. Popławski.

Okładkę projektował E. Bartłomiejczyk.

Redakcja i Administracja: **Warszawa, Polna 64 m. 53, tel. 164-88.**

Skład główny na Warszawę — księgarnia Gustawa Szylinga, Szpitalna 10.

Zakł. Graf. Prac. Druk., Warszawa, Nowolipie 11, tel. 242-40.

## Restauracja „pod Kopernikiem“

**dawniej LIJEWSKI**

**Krakowskie Przedmieście №18. Telefon 66-66.**

Zawiadamia Szanowną Klijentelę, że z dniem 1-ym kwietnia r. b.
PRZESZŁA POD NOWY ZARZĄD.

**Ceny potraw i trunków zniżone od 10 do 20%**

Kuchnia wyborowa — obsługa wzorowa

Wieczorem koncertowy kwintet pod kierunkiem znanego skrzypka Kierskiego

Z poważaniem **Zarząd.**

---

**PALTOTY WIOSENNE**
**PŁASZCZE NIEPRZEMAKALNE „BERBERI“**
**GARNITURY**



**W. CHMURCZYŃSKI**

Żórawia 26 Tel. 193-35

---

## Skład Przędzy

**Wełnianej, Bawełnianej, Jedwabnej**

## S. Wegenko i S^KA

**Współwł. Grochow. Fabr. Nici**

**W A R S Z A W A**

**Centrala Krucza 24, Filja Marszałkowska 68**

— Tel. 137-17 223-70. —

---

SOLIDNIE! **FUTRA** TANIO!

## K. Staszewski

— i —

## K. Masłowski

**Krucza 26, tel. 223-70.**

---

# KAROL KUBALSKI

W Warszawie, Krakow. Przedm. 7. Tel. 34-24

**Palta zagr. i krajowe. Kapelusze, Bielizna Męzka, Krawaty, Parasole, Rękawiczki.**